1913★UN CUARTO DE SIGLO AL SERVICIO DEL PUEBLO A...

CRITICA

Buenos Aires Setiembre 22 de 1938

25 años de TEATRO

DIOS ME PUSO SOBRE VUESTRA CIUDAD COMO A UN TABANO SOBRE UN NOBLE CABALLO PARA PICARLO Y TENERLO DESPIERTO. (SOCRATES)

NUMEROSOS CONSTRUCTORES DE NUESTRO TEATRO, CAYERON A LO LARGO de ESTOS 25 AÑOS

LOS nombres de los grandes fundadores del teatro nacional, que con entera justicia se ha llamado rioplatense por la íntima colaboración de los autores uruguayos y argentinos, esos nombres que podríamos sintetizar en los de Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrère son anteriores en el tiempo a los últimos veinticinco años. Pero muchos otros nombres hay que son los de quienes con un esfuerzo tesonero y pocas veces compensado han construído sobre tan sólidos cimientos y han levantado este teatro nuestro. Muchos son los que han caído entre esos constructores, pagando el inevitable tributo y casi todos se fueron en plena labor. Porque el teatro ha sido para ellos una fervorosa vocación y nunca dejaron de brindarle lo mejor de su espíritu. Evocar a esos hombres, en los nombres de los más destacados, es un acto que se levanta sobre el homenaje para ser una expresión de justicia.

En 1913 año en que CRITICA nace a la simpatía del público argentino, Gregorio de Laferrère, el autor de ingenio fresco y agudo se extingue; Guillermo Battaglia, también se sume en el silencio definitivo, deteniendo una labor magistral, ya que su trabajo fué el de guía de las nuevas promociones de artistas. Y los años aumentan el número de los que parten: Pepe Podestá, el fundador, y Jerónimo y Pablo Podestá, los más sólidos pilares del tablado auténticamente criollo; César Iglesias Paz, fino comediógrafo y Belisario Roldán, el elocuente y popular por excelencia, arrebatados el mismo día al éxito de crítica y al rumor entusiasta del público; Defilippis Novoa, uno de los más poderosos motores de la renovación de procedimientos y de inspiración en nuestra escena; Roberto Casaux, el más dúctil de nuestros grandes actores y acaso el de más vastas posibilidades; Roberto Payró figura magistral a cuyo regreso de Europa autores y críticos se sintieron obligados a rendir cuenta de su acción en pro y en contra del teatro argentino, del cual Payró ha sido una bandera; Ernesto Herrera, que tenía "el perfil cínico, la pelambre lacia y recordaba a Gorky" según apunta uno de sus comentaristas y cuya vida maldita se extinguió en Montevideo el 19 de febrero de 1917; Ezequiel Soria, buceador de talentos en autores y actores; Joaquín de Vedia, animador fervoroso bajo una máscara de desdén mordaz; Enrique García Velloso, múltiple y siempre eficaz propulsor desde la crítica, la dirección artística, la organización gremial y sobre todo desde su mesa de trabajo y los corrillos; Orfila Rico, personificación de la gracia porteña, admirable venero de alegría; José González Castillo que dió su talento y su energía con la sencillez del que no concede importancia a su propia persona; Julio Sánchez Gardel, que trajo al teatro de la ciudad el estremecimiento de la Argentina que los porteños apenas sospechan; Alberto Novión, amical y sonriente, cuya obra clara y sencilla es como un agua refrescante; Francisco Ducasse, culto y fino intérprete que tenía la galanura en la modalidad, en la expresión y hasta en el pensamiento como ningún actor la tuvo entre nosotros; Roberto Cayol, comediógrafo hábil y escritor dotado para superar esa etapa de improvisaciones en que le correspondió actuar; Salvador Rosich actor de fuerte temperamento dramático y línea europea; Alfredo Duhau, otro fino escritor, impulso de ascensión en la temática y en la expresión escénica; Paul Groussac, cuyo nombre, cuyo talento y cuya vastísima cultura, tan representativas de Francia se aplicaron a lo nuestro, idioma y problemas, concretando la más importante obra histórica de nuestro acervo dramático; Emilio Berisso, artista sincero y tierno que entregó toda su emoción al público, el cual se la devolvió en la cálida recepción de sus obras; Martín Coronado, ingenuo y compenetrado con los espectadores a quienes brindó obras saboridas, sencillas y melancólicas; Angela Tesada, animadora, insufladora de voluntad y de optimismo y artista dueña de una vocación inquebrantable; Pedro Benjamín Aquino, cuya delicada bondad se transparenta en sus obras pulcramente escritas; Carlos Max Viale, autor que dió en el escenario como en la crítica la nobleza de un espíritu generoso; José Pedro Bellán, cuya muerte temprana quebró una carrera dramática brillante; Luis Vittone, cuya gracia comunicativa prendió en la simpatía popular; José Gómez, otro corazón noble, como su ambición que lo llevara a abordar grandes obras del repertorio universal; Alfredo Lliri, europeizador de nuestros actores, maestro del decir; y tantos otros como los escritores Domingo Parra, Alberto Weissbach, Nicolás de las Llanderas, Julio E. Rodríguez, Alberto Ballesteros, David Peña, Francisco Imhoff, Miguel H. Escuder, Isaac Morales y los actores Gerardo Blanco, Arturo Podestá, Carlos Morales, Eliseo Gutiérrez, Humberto Zurlo, Félix y Manolo Rico, Herminio Yacucci, Julio Scarcella, Efraín Cantelo, Augusto Zama, Juan Giussani, Eliseo Cordido.



FRANCISCO DUCASSE

ORFILIA RICO



PEPE PODESTA

FLORENCIO SANCHEZ



PABLO PODESTA



ROBERTO CASAUX

ROBERTO PAYRÓ

...mbres Destaca la Familia de los Fundadores: ★ Pepe, Jerónimo, Pablo y Blanca Podestá ★

25 AÑOS DE TEATRO NACIONAL

★ Por AUGUSTO A. GUIBOURG y CARLOS H. FAIG

Hay en la familia de los fundadores cuatro nombres que se destacan: Pepe y Jerónimo, los dos hermanos que, juntos o separadamente, vienen desde la etapa circense y afrontan la responsabilidad del escenario al frente de los primeros conjuntos; Pablo, mucho menor que ellos, logra después imponerse como el actor de más recio temperamento con que hayamos contado, y Blanca que, iniciada en esa escuela de lucha, sigue hoy en la brecha, después de haber cumplido una trayectoria brillante

PEPE Podestá, a cuyo esfuerzo se debió, en gran parte, el resurgimiento del teatro rioplatense, y que animara desde 1884 a ese "Juan Moreira" que se considera como el hito inicial de esta época de nuestra escena, y ese "Calandria" de Martiniano Leguizamón, en que el teatro argentino habla con su voz culta, actúa sin brindar, como antaño, el empuje de sus descubrimientos de autores y une su voz al sencillo cantar de Martín Coronado, de quien estrena en el Politeama, el 30 de marzo de 1918, "La chacra de don Lorenzo".

Y mientras las importantes compañías surgidas, en gran parte, del esfuerzo inicial de los Podestá despliegan en el último cuarto de siglo una actividad fecunda, Pepe Podestá, el iniciador, acompañado por su hermano Antonio, y con un conjunto en el que figuran familiares de varias generaciones, recorre las ciudades y hace apariciones en la capital con "La chacra de don Lorenzo", el último estreno de Martín Coronado, al que casi siempre acompaña en el cartel su otra obra famosa: "La piedra del escándalo". No limitan exclusivamente a ello su acción de actores, y así la prensa celebra el trabajo de Antonio Podestá en "La ley oculta", de Martínez Payva (1918).

Jerónimo Podestá, la otra rama robusta de esa gran familia que acunó en sus brazos el teatro criollo recién nacido, acompañado por Blanca, actriz que impone su belleza, su elegancia y su fuerte temperamento dramático desde sus primeras apariciones de niña casi adolescente, está unido en 1913 a Luis Vittone, cómico de popularidad siempre acrecida, de quien se separa al año siguiente. Desde entonces prosigue con el solo prestigio de su nombre, unido al de su hija y primera actriz, ya veterana, pese a su deslumbrante juventud. Muy pronto se retira a cuarteles de invierno, confiando en ella la responsabilidad de conducir con brillo su nombre.

Y la vemos a Blanca Podestá asumir el mando, reuniendo en torno suyo a figuras celebradas. Rosich, el temperamental y sugestivo actor, la acompaña en el Marconi, poniendo su nombre junto al de ella, y en ese lugar lo sorprende en 1920 el terrible mal que habría de llevárselo. El vigor y la facilidad de sus medios expresivos llevan a Blanca Podestá por un camino grato al público, pero que no la exige esfuerzos de superación; el melodrama se apodera de ella y ya no lo abandona, si no por excepción, para dejarle abordar obras de gran repertorio como "Santa Juana", de Bernard Shaw, en 1926, o piezas nacionales de levantado propósito, como "Sombras en la pared", de Defilippis Novoa", en 1931, "Ausencia", de Román Gómez, Masía, en 1933. Obras de intenso dramatismo como "La vida del hombre", o "Anfissa", de Andreieff, o como "Criminales", de Bruckner, una de sus grandes creaciones de actriz, participan también en un repertorio atascado de piezas directas. Largas jiras por el interior hicieron de Blanca Podestá una de las actrices más populares de todo el país, y la dignidad con que puso y pone siempre las obras en escena acreditan en ella la doble influencia de su familia y de Alberto Ballerini, su director de muchos años, siempre preocupado con los problemas del escenario. A su lado figuraron actrices y actores de categoría, y justo es señalar como una experiencia interesante y feliz la conjunción de su nombre con el de José Gómez en 1933. Camila Quiroga, Blanca Vidal, Lina Estévez, Amelia Senisterra, Teresa Senén, Elsa O'Connor, Alfredo Lliri, Arturo Podestá, Juan Giussani, Alberto Ballerini, Miguel Faust Rocha, Pablo Acchiardi, José Casamayor, Mario Danesi, Augusto Zama y Carlitos Gardel son algunos de los muchos nombres prestigiosos que acompañaron el de Blanca en sus elencos, siempre completos y armónicos.





PEPE, Blanca y Jerónimo Podestá

Otro Podestá, el más grande actor de la familia, Pablo, también está presente en 1913, acompañado por Angelina Pagano, en el Nuevo. Al año siguiente busca, solo, en el Nacional, el favor del público, y no lo encuentra, a pesar de que su actuación es más lucida que en la temporada anterior. Unido a Orfilia Rico, reaparece en el Nuevo en 1915, y comienzan sus dificultades de índole económica con la Sociedad de Autores, que vela por el justo pago de derechos. Blanca Podestá lo acompaña, y es una enfermedad de ella la que da el pretexto para interrumpir la temporada y organizar una jira a Chile. Pablo, como si desconfiara de sus propias y enormes fuerzas, busca el apoyo de un conjunto importante y se une otra vez a Angelina Pagano y a Francisco Ducasse; realiza el esfuerzo económico de una "mise en scene" costosa para "Liniers", de David Peña (1917), obra en la que Pablo da una muestra de su poderoso talento en el papel de Liniers, mientras Ducasse se luce en el de Mariano Moreno. Pero los fracasos, como el de esta obra, suelen ser origen de malos acuerdos, y se van de la compañía Angelina Pagano y Francisco Ducasse. Es entonces cuando llega al elenco de Pablo Podestá la actriz Camila Quiroga, que ya había dado, junto a Jerónimo y Blanca, entonces en el San Martín, pruebas de sus aptitudes. El éxito resonante de "Con las alas rotas", de Emilio Berisso, consagra esta incorporación de la joven artista al conjunto del gran actor. El incidente referido quita a Angelina la oportunidad de un papel tan difundido y facilita el surgimiento de Camila.

Pablo Podestá

Camila. Al año siguiente Pablo Podestá ya no cuenta con esta estrella naciente y parece que la suya propia comenzara a declinar. Así lo hace creer una temporada sin orientación en el Nuevo, pero en seguida se redime de su error buscando otra vez los mejores aplausos del público, que ya no se los prodiga. Con la compañía rehecha estrena "La fuerza ciega", de Martínez Cuitiño. Tiene junto a sí a otra actriz, importante también: Angela Tesada, que obtiene junto a él el éxito interpretativo de "Retazo", de Darío Nicodemi. Las actrices se imponen junto a Pablo, pero lo abandonan. También lo deja Angela Tesada para defender una temporada propia en el Mayo, donde estrena en 1919 "Pasa el tren...", una muy agradable comedia de Pedro E. Pico. Pablo vuelve a unir sus esfuerzos a los de Orfilia Rico. Lo persigue ya la mala suerte, y sólo cuando él se va de la compañía llega el éxito inútilmente esperado. Pablo abandona la ciudad, perseguido por sus deudas; busca un arreglo con la Sociedad de Autores, y vuelve a Buenos Aires, presa ya de la locura. En 1923, cinco años más tarde, abandona la vida. Su muerte física, para el teatro, data de 1918. Sus enormes condiciones naturales; su fuerza de intuición, hacen de él el símbolo más alto del comediante criollo. Como tal perdura, y todos los que le conocieron sienten que es inmortal.

La Admiración del Público Crea una Ambiciosa y Noble Rivalidad Entre Angelina Pagaño y Camila Quiroga

CUANDO Angelina Pagano —que ya era una figura prestigiosa— abandonó en 1917 el elenco de Pablo Podestá, su puesto fué ocupado por una joven actriz que apuntaba notables condiciones: era Camila Quiroga, a quien el retiro de la Pagano dió la oportunidad para interpretar el éxito consagratorio: "Con las alas rotas". Desde entonces y hasta el retiro de Angelina Pagano, la admiración del público creó una ambiciosa y noble rivalidad entre ambas comediantas.

★ ANGELINA

Angelina Pagano acompañó a Pablo Podestá en 1913, pero en 1914 se une a Orfilia Rico. Los resultados de esta conjunción no son halagüeños. Orfilia se retira y entonces Angelina, rodeada por Ducasse, Salvador Rosich, Roberto Casaux, Eduardo Zucchi, César Ratti, Felisa Mary, Lucía Barausse y Esperanza Palomero, que apoyan a su primera actriz, con esa eficacia nacida del fervor y de la capacidad, logra el éxito de "La dame de coeur", en el Apolo. La temporada, que fracasara al separarse Orfilia Rico, vuelve a levantarse, hasta ser fructuosa. Roberto Casaux muestra su seguro porvenir en una interpretación ya notable, "Las curas milagrosas", de Diego Ortiz Grognet.



Angelina Pagano

Esos años bélicos, la guerra ensangrentaba a Europa, no eran propicios para la paz y la armonía de la familia teatral entre nosotros

En 1915, con motivo del estreno de "La dote", de Alfredo Duhau, Angelina Pagano y Ducasse abandonan el elenco del Apolo, y surge, a propósito de dicha obra, un pleito teatral resuelto finalmente a favor de los artistas a quienes Angelina abandonara. Poco más tarde, Casaux, que quedara al frente del elenco, vuelve a imponer su vis cómica en "El distinguido ciudadano", de Casariego y Saldías. En 1916, la compañía Pagano-Ducasse sienta sus reales en el Buenos Aires y es un año significativo, ya que entonces estos dos artistas estrenan "El vuelo nupcial", de César Iglesias Paz y "El rosal de las ruinas", de Belisario Roldán. Después de su breve actuación en el Nuevo, junto a Pablo, en 1917, Angelina y Ducasse desarrollan, en 1918, en el Odeón, hasta donde no podían llegar conjuntos italianos en razón de la guerra, una temporada de teatro italiano, traducido al español, que no alcanza mayor fortuna... Vuelven entonces al repertorio nacional, y tienen oportunidad de presentar como dramaturgo a un autor que ya había probado fuerzas en una pieza breve y que impone su garra en la obra en tres actos: Samuel Eichelbaum. De él estrenan en el Apolo "La mala sed", en octubre de 1910, obra que procura a Pablo Acchiardi la ocasión de un trabajo interpretativo admirable. Del Apolo pasan al Liceo, en 1921 y presentan a otro autor que cuenta desde esa primera pieza entre los más importantes de nuestro teatro, Edmundo Guibourg, quien con "El sendero en las tinieblas" obtiene un éxito unánime de crítica y se afirma sólidamente en el cartel. Era ese el año de la separación de los autores en dos entidades, y Angelina Pagano se mantiene fiel a la vieja Sociedad Argentina de Autores. Estrena también en esa temporada otra pieza que le da satisfacciones, "Cartas de amor", del director del elenco y destacado autor José León Pagano. En el Smart sigue el mismo rubro la digna campaña artística, rodeado por un excelente conjunto. Estrenan nuevas piezas de Martínez Cuitiño, Edmundo Guibourg y S. Eichelbaum. De este mismo autor estrena en 1924, "La hermana terca", que se considera como la mejor obra estrenada en dicho año. Enfermo Ducasse, Nicolás Fregues y Alfredo Liri acompañan a Angelina, siempre bajo la eficiente y leal dirección de José León Pagano, en la temporada de 1925, en el Liceo, que trae el aporte de una obra seriamente documentada y escrita, "Lassalle", de J. L. Pagano y la última del gran escritor Roberto Payró: "Fuego en el rastrojo". A partir de este momento y, sobre todo luego de la muerte de su gran compañero Francisco Ducasse, Angelina Pagano deja disminuir su llama de fervor y así la encontramos en el Ideal, de la calle Paraná, en 1928, cultivando un repertorio pobre. Abandona desde entonces el teatro, como actriz, aunque vinculando siempre su nombre a actividades escénicas, como la dirección de un conjunto infantil.

Parecía que tal abandono sería definitivo, cuando en 1935 accedió a reaparecer en el Comedia, en una temporada de verano, lo que no fué óbice para que se le rindiera un conmovedor homenaje de admiración y afecto. Entonces unió su nombre en el cartel al de su viejo camarada José Gómez. Esta reaparición triunfal fué fugaz y nuevamente se llamó a silencio.

★ CAMILA

Una actriz que hoy apasiona y que ha lucido también junto a Pablo Podestá, pero no busca, como Orfilia Rico, al público por el ancho camino de la risa. Va a su encuentro por la escondida senda del llanto y es un torrente de lágrimas lo que la empuja a la popularidad: Camila Quiroga, la heroína del emotivo drama de Berisso "Con las alas rotas", el más rotundo éxito del teatro argentino hasta el año de su estreno (1917). Independizada de Pablo Podestá, sigue atrayendo público al Liceo, teatro que ella bautiza así y que antes se llamara Moderno. Un conflicto con Emilio Berisso interrumpe las representaciones del drama, pero Camila encuentra nuevos sostenes y, entre ellos, José González Castillo, de quien ella interpreta, también triunfante, "La mujer de Ulises", (1918). Reconciliada con Berisso, estrena en 1919, "El germen dispersó", de dicho autor.

Camila Quiroga

Al año siguiente, dos jóvenes autores muestran su enjundia: Francisco Defilippis Novoa en "La madrecita" y José Pedro Bellán —un novel— en "Dios le salve". Y con este bagaje, Camila Quiroga se encamina hacia la alucinante consagración de los públicos europeos. Vuelve al año siguiente, en el preciso momento en que una importantísima huelga de actores y la división de los autores agitan el mundillo teatral. Su elenco se desvanece; lo reorganiza y se presenta en el Odeón con una obra extranjera: "Ki-Ki". En 1922 realiza una jira por América, y en 1923 regresa al país, para tener el altísimo honor de ser quien presenta al público, bajo la dirección de Joaquín de Vedia, a un ilustre autor novel: Pablo Groussac. "La divisa punzó" es, desde entonces, una

(Continúa en la página 4)

Muiño, Dirigido por Alippi, Encarna con Maestría los Tipos Criollos, y Arata Halla su Expresión en el Grotesco

Enrique Muiño, dirigido por Elías Alippi —orientador de visión segura—, ha realizado una campaña valiosísima. Los tipos criollos y los compadres de las orillas no encuentran desde los tiempos de Abelardo Lastra quien mejor los encarne. Luis Arata, actor que goza de parecida popularidad, singulariza su particular manera de componer tipos extraños y encuentra en el grotesco su verdadera línea de expresión artística.

MUIÑO-ALIPPI

EN el año 1918 dos actores que ya habían cosechado aplausos junto a Parravicini y a Pablo Podestá y que obtuvieran un éxito unidos en "Las víboras", de González Pacheco (1916), alcanzan con su rubro artístico una ruidosa popularidad: Muiño y Alippi.

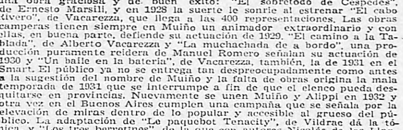
Se presentan en el Buenos Aires y dos obras "Don Agenor Saladillo", pieza de sátira política original de Ossorio y Silva y "Los dientes del perro" una de las buenas entre las de José González Castillo, los aseguran contra la veleidad del público; en 1919 la avizora inquietud de Elías Alippi, director del elenco, le permite advertir en un manuscrito al gran autor que más tarde se manifiesta abiertamente y estrena "En la quietud del pueblo...", de S. Eichelbaum. Este mismo afán de hacer las cosas bien, lo mueve a estrenar en 1920 una versión de "Crainqueville", de Anatole France, que es un acierto directivo e interpretativo. La necesidad de brindar al público piezas que lo atraigan, obligan a este conjunto a apelar a una gran cantidad de estrenos de escasa significación, pero suele haber en cada temporada alguna nota redentora. En 1922 se encuentran en España donde ambos actores cosechan nuevos lauros y en 1923 ceden al empuje bataclánico, poniendo en escena revistas que alternan con piezas breves. Los años pasan y no llega al teatro Buenos Aires, sede de este rubro una pieza de alguna calidad. Los cambios de cartel se hacen frecuentísimos: "En una chacra" y "Allá en el bajo, una noche", sin ser obras de calidad, levantan el nivel del repertorio cuando Muiño queda solo porque Muiño y Alippi se separan. El primero sigue al frente de su conjunto y el segundo se deja seducir por las ricas posibilidades de "misse en scene" que ofrece la revista. Sus actividades se orientan con preferencia a la dirección. Muiño, en el Buenos Aires, brinda en 1927 una obra graciosa y de buen éxito: "El sobretodo de Céspedes", de Ernesto Marsili, y en 1928 la suerte le sonríe al estrenar "El cabo Rivero", de Vacarezza, que llega a las 400 representaciones. Las obras camperas tienen siempre en Muiño un animador extraordinario y con ellas, en buena parte, defiende su actuación de 1929. "El camino a la Tablada", de Alberto Vacarezza y "La muchachada de a bordo", una producción puramente reidera de Manuel Romero señalan su actuación de 1930 y "Un baile en la batería", de Vacarezza, también, la de 1931 en el Smart. El público ya no se entrega tan despreocupadamente como antes a la sugestión del nombre de Muiño y la falta de obras origina la mala temporada de 1931 que se interrumpe a fin de que el elenco pueda desquitarse en provincias. Nuevamente se unen Muiño y Alippi en 1932 y otra vez en el Buenos Aires cumplen una campaña que se señala por la elevación de miras dentro de lo popular y accesible al grueso del público. La adaptación de "Le paquebot Tenacity", de Vildrac dá la tónica, y "Los tres berretines", de la que son autores Nicolás de las Llanderas y Arnaldo Malfatti, procura el éxito de público. Siempre en el teatro breve, el año 1933 señala el paso por las carteleras de buenas obras como "El camino del infierno", de A. E. Berrutti y J. González Castillo, "El inglés de los güesos", de M. Bronenberg y A. Carretani, adaptación de la novela de Benito Lynch, "Yo me llamo Juan García", de J. M. Moner Sans y R. Gómez Masía, y "El niñe Juancito Rosas", de H. P. Blomberg y Carlos Max Viale. Es la última temporada en que se dedican al teatro breve, pues el año 1934 es el de su instalación en el Nacional, donde estrenan "Así es la vida", de N. de las Llanderas y A. Malfatti, agradable comedia que permanece en cartel todo el año. El siguiente (1935) es menos firme pero da lugar al estreno de una buena comedia de Armando Moock "Rigoberto" y en 1936 vuelve este conjunto a tener una obra todo el año en cartel: "Lo que le pasó a Reynoso", de Alberto Vacarezza. En 1937 Alippi pone varias obras en escena que Muiño anima con su habitual eficacia, pero entre todas se destaca "Pan criollo", de César Tiempo, autor nuevo aunque no inédito que aporta al teatro su sensibilidad popular y de alto poeta. En este año, 1938, "San Antonio de los Cobres", de Vacarezza, obra bien construída, se justifica en el cartel del Nacional, llamado National a raíz de una prohibición oficial en el sentido de que nada que sea de orden particular y privado puede usar la denominación de "nacional".



Los actores Luis Arata y Enrique Muiño

LUIS ARATA

Luis Arata comenzó su trabajo de actor junto a quien más tarde había de ser su compañero de rubro: Enrique De Rosas. Comienza en el Variedades precisamente en 1913, es decir, hace veinticinco años, en la compañía De Rosas-H. Zurlo, acompaña a De Rosas en su jira de 1914 y dedica el año 1915 al teatro español en los escenarios del Comedia, Mayo y Avenida. En 1916 se entrega a la revista en el Royal y en 1917 aborda una labor más múltiple y seria, ya como primerísima figura en la compañía De Rosas-Aranaz-Arata, que pronto se llamó De Rosas-Arata, en el Excelsior. En 1918 acompaña a Pablo Podestá y De Rosas en una actuación breve y desafortunada y entonces se va al Azul de donde retorna después de tres meses para presentarse en el Boedo con compañía propia y de ahí saltar a un teatro céntrico, que es el Nacional, formando el celebrado conjunto Arata-Simari-Franco que dirigía Alberto Novión y Pascual Carcavallo. Este rubro se impone decisivamente en los años 1919 y 1920, en el mismo teatro y pasa entonces, por cuenta propia al San Martín, donde actúa en 1921 y 1922. Arata se separa entonces de sus compañeros de cartel para formar otro con la festejada actriz cómica Herminia Mancini. Inicia su labor a base de piezas cómicas y la termina con revistas. Ya tiene ganado un lugar en el centro por derecho propio y trabaja en 1924 en el Liceo con su sólo nombre en el cartel; obtiene el so... éxito de "Noialtri zeneize semmo cusci", de Weisbach y Doblas. En 1925 hace una larga jira que comprende Chile. En 1926 se une a Morganti y actúa en el Apolo y en 1927, nuevamente solo, logra interesar en el Cómico con un repertorio eminentemente reidero. En el mismo teatro impone su extraordinaria calidad para el "grotesco" en 1928 con "Stefano", de Armando Discépolo. Le acompañan Teresa Serrador, Pepe Arias y Lalo Bouhier. Bajo la dirección de Arata estrena "El centinela muerto", de José Pedro Bellán, "Saverio", de Rafael Di Yorio, "Extraña", de Martínez Cuitiño, y anima magistralmente el personaje de Lisandro en "Los muertos", de Florencio Sánchez. Ese momento feliz de la actuación de Arata lo halla rodeado por elementos como Rosa Catá, Amelia Senisterra, Luisa Vehil, Herminio Yacucci, Nicolás Fregues, Enrique S. Discépolo y otros. Arata sale en jira con una compañía nueva y vuelve en 1930 al Smart, donde estrena una obra excelente de Francisco Defilippis Novoa: "He visto a Dios". Con una compañía sólida en la que figuran Pierina Dealessi, Mario Soffici, León Zárate y José Otal y Tita Merello se presenta en el Sarmiento en 1931. Del eclecticismo de selección habla elocuentemente el cartel inicial que incluye los nombres del dramaturgo Linares Rivas y del sainetero criollo Florencio Chiarello. Esta temporada termina con la revista política "Gran Manicomio Nacional", que enloquece a todos los empresarios, quienes de inmediato se dedican a este género por el cual el público parece inclinarse. Se reconstituye en 1932 y continúa en 1933 el rubro Arata-Simari-Franco, en el Comedia, pero no en vano han pasado los años y la aleación de estos tres nombres ya es poco menos que imposible. De ahí que ni cuando se encontró el éxito de público, ni cuando se obtuvo el éxito de calidad, tenían las tres figuras la actuación prominente a que obligaba su situación en el cartel. "Don Chicho", de Novión, y "El gorro de cascabeles", de Pirandello, hallaron su animador en Luis Arata. Por eso fué lógico que éste volviera a tentar fortuna sólo en 1934, desde el San Martín, donde dió piezas de calidad, tales como "Defraudadores", de Kataieff, "Todo sea para bien", "El hombre de la flor en el labio" y "Limones de Sicilia", de Pirandello, "El otro", de Unamuno, con la dirección especial de Lola Membrives, "Relojero", de Armando Discépolo y la primera pieza en tres actos de un autor que se perfila como uno de los mayores valores nuevos "El hombre que perdió su nombre" de Arturo Carretani. La temporada de 1935, en el Ateneo no estuvo ya a la altura de la anterior y en 1936, en el París lo único interesante fueron las reposiciones. En 1937 y siempre en el mismo teatro consigue atraer grandes masas de público y la sanción favorable de la crítica con "Los chicos crecen", una muy buena comedia de Darthés y Damel. Este año, 1938, ha ofrecido tres piezas discretas, pero ninguna de categoría.



PAULINA SINGERMAN Y EVA FRANCO SE ADUEÑARON DE LA SIMPATIA POPULAR

Dos actrices jóvenes hanganado popularidad adueñándose de la simpatía popular: Evá Franco y Paulina Singerman. La primera, que formara desde su iniciación en conjuntos de género chico en los que participara su progenitor, José Franco, demostró pronto su capacidad para abordar un teatro de mayores aspiraciones. Paulina Singerman, por su parte, vivaz, dinámica e inteligente, realizó una carrera meteórica que le permitió llegar al cabo de poquísimos años a la cabeza del cartel

EVA FRANCO

EVA Franco, que actuara también en la compañía Arata-Simari-Franco, en la que el tercer término del rubro correspondía al nombre de su padre, se independiza, como correspondía, dada su nada común calidad de actriz. No muy bien aconsejada, sus comienzos no son felices, en lo que al repertorio se refiere, pero ella combate armada con sus dones y su profunda simpatía. En 1928 se une a Rivera-De Rosas, y allí sí cumple trabajos dignos de su talento, como el de "El pato Silvestre", de Ibsen. Sola, en el Liceo, con un conjunto en el que se destacan Ana Arneodo, Carlos Bouhier y Diego Martínez, estrena "Tú, yo y el mundo después", de Defilippis Novoa, y en 1930, "Señorita", de Eichelbaum, y "Nosotros dos", de Defilippis, dos grandes aciertos; en 1931 las obras extranjeras dan oportunidad de lucimiento a la talentosa actriz, y así pasan brillantemente por el cartel "R. U. R.", de Chapek; "Martina", de J. J. Bernard; "Marius", de Pagnol, y "La calle", de Elmer Rice; en 1932, "Chaco", de Cunil Cabanellas; "La casa colonial", de Ricardo Rojas, son notas destacadas; en 1934, "La niña boba", de Lope; "Horizontes", de Martínez Cuitiño; "En tu vida estoy yo", de Eichelbaum; en 1935, "La mujer que tenía el corazón pequeño", de Crommelynck; en 1936, su actuación en el Cervantes, donde protagoniza con acierto "La discreta enamorada", de Lope. En 1937, un gran éxito le impidió mostrar en obras de enjundia su indudable capacidad artística, y en el corriente año no ha actuado, aunque anuncia su propósito de reaparecer antes de fin de temporada.

PAULINA SINGERMAN

En 1930 la compañía Gómez-Freguez-Olarra tiene como primera actriz a la joven e inteligente comediante Paulina Singerman, que el año anterior mostrara, como damita del conj... Rivera-De Rosas su simpat... escénica. La actriz pronto se ... cómodamente en los prim... papeles y anima con brillo ... señor Pierrot y su dinero", ... taví-no, así como una pieza alemana: "Una chica ultramoderna", totalmente insignificante, y que se valoriza por la interpretación. Cobra alas la actriz, y al año siguiente la vemos en el rubro del conjunto Fregues-Singerman-Olarra. Tiene a su lado, como actriz joven, a Luisa Vehil, firme promesa que en años sucesivos mos-

(Continúa en la página 11)



...ugusto Guibourg y Carlos H. Faig

DIVERSOS HECHOS DE INTERES SE REGISTRAN EN ESTE PERIODO

LA actividad de estos veinticinco años registró hechos diversos, al margen, pero no desligados, desde luego, del movimiento escénico que los origina. Vienen unos como consecuencia del natural crecimiento de una manifestación que va arraigando en la consideración de las gentes, tienen otros fundamental gravitación y significan verdaderas sacudidas experimentadas por el cuerpo todo del teatro criollo.

En 1918, la Sociedad Argentina de Autores va ajustando sus esfuerzos administrativos. Por cuenta de Alberto Novión y Angel Saracca corre la labor que permite cerrar el ejercicio de ese año con una recaudación de $ 320.000, lo que hace alcanzar a $ 3.500.000 el resultado económico de la temporada. Tres y medio millones de pesos es cifra excepcional, no registrada hasta entonces.

Al año siguiente, el ambiente teatral se agita con la sacudida de la primera huelga. La rebeldía de los actores encuentra a la Sociedad de Autores en su puesto, al punto de que el 6 de mayo retira el repertorio de los teatros y el movimiento se generaliza. Los quince días de paralización de las actividades molestan a las empresas que tampoco pueden ofrecer estrenos durante dos semanas, pues una huelga de gráficos impide la salida de los diarios y por consiguiente la publicación de los anuncios correspondientes.

La huelga de 1919 fué el preanuncio de la más violenta y trascendente de 1921. La escisión de los autores y el nacimiento del Círculo que se opone a la vieja sociedad encuentra a los actores de parte de ésta, en reciprocidad de la actitud asumida por la Sociedad cuando la huelga del 19. Se paraliza el funcionamiento de las salas y para reabrirlas es preciso recurrir a segundones y aficionados, ya que los comediantes de mayor categoría están en el movimiento. Cuando se consigue poner en marcha a las compañías, sólo dos salas permanecen fieles a la Sociedad: Liceo y Nacional; las restantes, que son ocho, responden al Círculo y a la Sociedad de Empresarios. La lucha continuará largo tiempo.

El 21 de enero de 1921, llegan a Montevideo los restos de Florencio Sánchez, y concurren a recibirlos, desde Buenos Aires, delegaciones de autores, actores y empresarios. Saldías preside a los comediógrafos y De Rosas habla por los actores en el acto del sepelio.

En esa misma temporada se reconquista para el teatro nacional la sala del San Martín y se gana la del Odeón, donde actúa Camila Quiroga.

En 1925, el gran director francés Lugné-Poe, que nos visita, se hace cargo por una vez del papel de Monseñor en "El pescador de sombras", de Jean Sarment, que Blanca Podestá ofrece en una función especial realizada en el Smart. En este mismo año queda inaugurada la sala del Ateneo y se consigna una de las más altas recaudaciones: 10.000.000 de pesos.

En 1931 se registra un acontecimiento simpático: el elenco que acompaña al gran actor Alejandro Moissi, después de haberse éste retirado, brinda una versión alemana de "aL casa de los Batallán", de Alberto Vacarezza, en el San Martín.

El 32 anota como suceso destacado las sesiones de la Convención Paritaria Teatral Argentina, convocada a efectos de encauzar las relaciones de autores, actores y empresarios ante la depresión económica de los negocios teatrales. Las conversaciones y los acuerdos en principio fracasaron cuando se llegó al tema de las direcciones artísticas responsables. Los actores y los empresarios se opusieron a su obligatoriedad. Y así fueron y van las cosas. Las compañías de género chico, cuyos espectáculo ya encontraban resistencia en el público, rebajaron el precio de las localidades y trabajaron a $ 0,60 por sección, pero el procedimiento no brindó los frutos esperados.

La Sociedad y el Círculo de Autores, resuelven en 1934 el pleito que data desde 1921 y se fusionan en una sola entidad denominada desde entonces Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores).

El 1.° de enero de 1936, con el aplauso de los actores y la grita de los empresarios que, en señal de protesta, cierran sus salas por un día, comienza a aplicarse la ley de descanso semanal.

En 1937, los teatros Buenos Aires, Sarmiento y Comedia caen bajo el afán demoledor y dejan en la calle a un crecido número de intérpretes criollos. Dos años atrás había desaparecido el Opera. Por primera vez, un jurado designado por la Municipalidad premia la labor de los comediantes y recaen las distinciones en Maruja Gil Quesada, Miguel Faust Rocha y Francisco Alvarez.

POR EL CAMINO DE LA EMOCION

SE IMPUSIERON DE ROSAS Y JOSE GOMEZ

ENRIQUE de Rosas y José Gómez buscan al público por el camino de la emoción. El primero, viajero infatigable, brinda en cada una de sus temporadas producciones de alta significación universal; Gómez, fué por la senda de la emulación de los grandes trágicos hacia las piezas de mayor contenido dramático.

★ RIVERA - DE ROSAS

Otro conjunto que ha tenido una actuación destacada en estos últimos años ha sido el de Rivera-De Rosas. Enrique De Rosas, que actuara junto a Parravicini y luego fuera elevándose hasta ponerse al frente de elencos, no podía llegar a un teatro Céntrico en la temporada oficial y actuaba en los barrios o en el interior del país hasta que en 1919 inicia una temporada oficial en el Politeama. Aborda una empresa de teatro romántico que no tuvo la menor fortuna, pero fué entonces cuando estrena "El hombre que pudo matar", de Folco Testena, que fué una de las buenas piezas de dicho año.



Enrique De Rosas

Ya en 1920, Matilde de Rivera y Enrique De Rosas están en el Buenos Aires, donde ofrecen "La Santa Madre" y luego de una jira, cumplen dos meses de invierno en el Avenida, donde brindan "El pobre hombre", de J. González Castillo. Estando en Rosario estrenan una obra de autor local que luego ocupa un destacado lugar entre los comediógrafos argentinos, "Madre tierra", de Alejandro E. Berutti. El nombre del conjunto Rivera-De Rosas va ganando público y ya en 1923 sus directores disponen el salto del Atlántico para ir a buscar la opinión europea. De regreso de esta "tournée", ofrecen en el Marconi (1924) "Dios", de Vicente Martínez Cuitiño, José González Castillo y Folco Testena, obra que produce sensación con algo de escándalo.

El público porteño no acepta plenamente la modalidad artística de De Rosas, que tiene, sin embargo, fervorosos admiradores y defensores. En el Politeama (1925) no tiene la compañía mayor fortuna y debe interrumpir sus representaciones ofrecidas a base de obras extranjeras, el 10 de julio. De entonces data la incorporación de "Padre", de Strindberg, al repertorio de De Rosas y el estreno de una buena pieza de Defilippis Novoa, "Tu honra y la mía". La preocupación por el buen repertorio extranjero ha sido siempre una característica de Enrique De Rosas, quien da a conocer entre nosotros y en nuestro idioma a Luigi Pirandello, de quien representa "Seis personajes en busca de un autor", provocando notorio revuelo en las esferas artísticas y hasta entre el público adepto al teatro (1927). Un empresario inteligente, Ricardo Collazo, decide aunar en un rubro los nombres de una primera actriz que ya se había destacado netamente, Eva Franco y los de Matilde Rivera y Enrique De Rosas. Entonces se estrenan en el Comedia "La comedia de la felicidad", de Evreinoff; "El pato salvaje", de Ibsen, y una curiosa comedia de Martínez Cuitiño, "El espectador". Nuevamente, sin Eva Franco, el conjunto Rivera-De Rosas emprende viaje a Europa, de donde retorna en 1929 para estrenar "Elelín", de Ricardo Rojas, en el Ateneo. Con esta obra el ilustre polígrafo argentino se inicia en el teatro. De ese año es también "El proceso de Mary Duggan", de Bayard y Veiler, éxito de curiosidad en el que se destaca una damita, Paulina Singerman, que ya había manifestado sus dotes junto a Parravicini, y otra joven actriz, Maruja Gil Quesada. Por su parte, el actor Mario Soffici demuestra en "Volpone", de Ben Jonson, que es un actor de extraordinaria calidad. En 1930, desde el San Martín ofrecen otra vez piezas extranjeras entre las que se señala "Napoleón vuelve", de Hansenclever, y obtienen suculentas entradas con un espectáculo cuyo principal mérito reside en la presentación escénica: "Llévame en tus alas", de Remón y De Rosas. A su regreso de un nuevo viaje a Europa, en 1932, estrena el inquieto primer actor "Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán", de Benavente.

La actuación de De Rosas con su compañera de rubro, Matilde Rivera, es siempre intermitente; jiras y viajes alternan con su actuación en los teatros porteños, donde es director de la gran compañía formada para actuar en el Broadway; primer actor, en el Buenos Aires, durante una interesante y breve temporada en la que se destaca el estreno de "Los hermanos Karamazoff", animador, anteriormente, en el Ateneo de "Tovaritch" la feliz comedia de Jacques Deval. El cine lo atrae y hace un largo viaje a Estados Unidos, de donde regresa para ofrecer este año, en el Politeama, una serie de espectáculos sin mayor gravitación artística, con una novela de Lynch escenificada y un par de piezas italianas.

★ JOSE GOMEZ

José Gómes

José Gómez, que junto a Angelina Pagano, sobre todo, había dado muestras de su talento de comediante, aborda la responsabilidad de cartel probándose en jiras y en una tímida aparición en el Apolo, pero cuando enfrenta realmente su compromiso es en 1923, año que inicia, el 21 de marzo, con "La virgen de la pureza", de Belisario Roldán, y año también en que interpreta la sentida comedia de Payró "Vivir quiero conmigo", con la que éste se reintegraba, después de un largo silencio, a su puesto de lucha del teatro argentino. En 1924, fuera de la temporada oficial, nos da "Hermano lobo", de González Pacheco y en 1925 inicia las representaciones de "Espectros", de Ibsen, que más tarde había de ser uno de sus caballos de batalla. En 1926, en el Marconi, acomete la empresa de una expresión de vanguardia con "El alma del hombre honrado", de Defilippis Novoa y luego de una jira reaparece sin fortuna en el Ateneo, en 1928. Vuelve en 1929 al Marconi e incorpora "Otelo" a su repertorio y en 1930 se une con Fregues y Olarra, cumpliendo una temporada difícil en el Liceo, pese al éxito de "La araña de oro". En 1931, nuevamente solo, incorpora a su acervo de obras del repertorio universal "El abuelo", de Pérez Galdós, y "El avaro", de Moliere. En el Avenida ofrece la obra de Mussolini y Forzano bajo el nombre de "Napoleón"; en 1932 y 1933 forma el rubro Blanca Podestá-José Gómez con buen éxito, que explotó en una jira durante 1934 y 1935. En 1936 se presentó en el teatro Opera con un melodrama que le deparó nueva fortuna y en 1937 brindó, sin mayor éxito, una pieza del autor brasileño Joracy Camargo, "Justos por pecadores", en el Ateneo.

Este año lo sorprendió la muerte cuando se había hecho cargo de la dirección artística en el teatro Liceo.

LA ADMIRACION DEL PUBLICO CREA UNA AMBICIOSA Y NOBLE RIVALIDAD ENTRE ANGELINA PAGANO Y CAMILA QUIROGA

(Viene de la página 2)

obra fundamental del teatro argentino. En cambio, la temporada de 1924, no tiene mayor relieve, y en 1925 inaugura la sala del Ateneo, con un buen elenco. Se mide en una obra tradicional de las grandes actrices: "La dama de las camelias". En el mismo teatro recibe las censuras de los críticos, en 1926, por un par de errores en la selección de obras, pero justo es consignar que en ese año da "La noche del alma", de M. Cuitiño y "La novia de los forasteros", una de las mejores comedias de Pico.

Emprende entonces larga jira por América y Europa, de la que vuelve ocho años después, para estrenar, nuevamente bajo la dirección de Joaquín Vedia, que también retorna al país en 1934, "Diamantes quebrados, de Martínez Cuitiño. La recepción que se brinda a Camila Quiroga en el Corrientes, es triunfal, pero ella sólo logra justificar tal favor con la obra de presentación y con "La verdad en los ojos", de Pedro E. Pico. Reintegrada ya a la actividad teatral argentina, ofrece en 1935, bajo la dirección de Edmundo Guibourg, desde el San Martín, una temporada con un par de piezas nacionales y excelentes extranjeras: "La señora Morli, dos en una", de Pirandello y "Crepúsculo del teatro", de Lenormand. El actor Gerardo Blanco se luce a su lado. En 1936 actúa en el Sarmiento, y en 1937 en el Odeón y el Smart. Desde entonces, no actúa en Buenos Aires, solicitada por el cine y la organización de una jira por el interior.

★ MIRANDO CON LA PERSPECTIVA QUE [...] EL TIEMPO, LOS AUTORES DEJAN UNA LABOR MUY CALIFICADA

CADA año los críticos más diversos han repetido incansablemente su disconformidad con lo obtenido en las temporadas, y las censuras y acusaciones tienen ya el tono de una protesta que se sabe inútil, ya la acritud del que cree tener razón sin que nadie quiera oírlo. Sin embargo, cada año hay un aporte, pequeño o grande, una obra que se coloca como una piedra firme en el edificio del teatro, una actriz o un actor que se revelan, una conjunción feliz de esfuerzos que pone en el ánimo una impresión optimista. La censura de los críticos tiene valor por la infinita tontería de las muchísimas producciones que se han visto en la dura necesidad de presenciar y condenar, pero, justo es decirlo, falta la necesaria perspectiva, la conciencia de que no puede pedirse a un teatro como el nuestro la producción de más de un par de obras importantes por año ni a los actores en general, sometidos a un agobiador sistema de trabajo, tampoco se les puede exigir que ofrezcan en cada pieza una creación inolvidable. Alguien ha dicho antes que nosotros, y es la verdad, que ellos suelen estar por encima del cometido que se les confía. Las obras maestras de creación como las de interpretación no pueden ser cosa frecuente.



LOS ESCRITORES teatrales Samuel Eichelbaum, Vicente Martínez Cuitiño, Defilippis Novoa y Pedro E. Pico

En 1913, Alberto Ghiraldo levanta el tono y entrega a Pablo Podestá y Angelina Pagano, "La columna de fuego"; Ernesto Herrera trae "La moral de misia Paca", que estrena Guillermo Bataglia en el Apolo, y Parravicini da a conocer "Los provincianos" de Alberto Novión, comedia donde destaca su naciente personalidad Roberto Casaux. Al año siguiente, Pedro E. Pico, cuya trayectoria de comediógrafo jalonan importantes producciones, ofrece en el Apolo "La solterona" y las noticias que llegan de la trágica situación europea, no impiden que la gente ría con "Misia Pancha la Brava", de Alberto Novión. De entonces son "La ofrenda", de J. L. Pagano; "La dame de coeur", de C. Iglesias Paz y "La murmuración pasa", de Alfredo Duhau. Un año más y la eficacia de "El distinguido ciudadano", de J. A. Saldías, y R. Casariego presta a Roberto Casaux, el impulso necesario para afianzar su nombre, mientras Belisario Roldán estrena con Pablo "Hacia las cumbres", Sánchez Gardel "El zonda" y Cayol "Los espantajos". Roberto Gache hace sus primeras armas con "Un error de San Antonio", Alfredo Duhau afirma su prestigio con "La dote" y J. L. Pagano señala una etapa en su carrera con "El halcón".

Culmina en 1916, la popularidad de Belisario Roldán, estrenando con Angelina Pagano "El rosal de las ruinas" que reemplaza en el cartel a "El vuelo nupcial", de César Iglesias Paz. Hay también las frescas notas de "Nuestras dueñas", de Roberto Gache; "La llegada del batallón", de Sánchez Gardel; "La casa de las Morales", de Roberto Cayol y un fracaso sonado y aleccionador: Alberto E. Uriburu escribe su primera y única obra que va tres noches apenas, "Las rejas de oro". En el género breve, Rodolfo González Pacheco, impone "Las víboras" que afianza el nuevo rubro Muiño-Alippi, en razón del premio que le otorga la Asociación de la Crítica.

Las 200 representaciones de "Con los alas rotas", acontecimiento que se registra por primera vez en el teatro criollo, hacen posible calificar a 1917, según lo apunta Mariano G. Bosch, como el año de esa pieza. Y no está sola en la discriminación correspondiente de valores, pues la acompañan "El complot del silencio" y "El señuelo", de César Iglesias Paz; "La humilde quimera", de V. Martínez Cuitiño y "La victoria de Samotracia", de E. García Velloso, que la compañía de Emilio Thuillier, estrena el 24 de agosto en el Odeón.

Han pasado ya veinte años — el 30 de marzo — y todavía hay elencos que representan "La chacra de Don Lorenzo", que M. Coronado estrenara en 1918. Tanta es la simpatía que surge de sus personajes y la ingenua frescura de su ambiente. De aquella misma época, es la combativa "La mujer de Ulises", de J. González Castillo.

Dos escritores se incorporan al año siguiente: Samuel Eichelbaum y Folco Testena. Viene el primero con "En la quietud del pueblo" y el segundo con "El hombre que pudo matar", pieza efectista que hizo concebir ilusiones frustradas definitivamente al estrenarse la segunda pieza de este autor: "Anita Balbi", ofrecida un año después. De este mismo período, son "El germen disperso", de Emilio Berisso; "La fiesta del hombre", de Martínez Cuitiño; "Cantos rodados", de F. Imhoff. El 20 de febrero desaparece Martín Coronado y para esa fecha regresa al país Roberto Payró. La impaciencia de los cronistas señala cada año el desequilibrio entre los proyectos y las realidades de cada temporada y el año 1920 no escapa a la censura.

Sin embargo, piénsese que entonces aparece José Pedro Bellán, una esperanza quebrada, con "Dios te salve", y da F. Defilippis Novoa, "La madrecita", de tipo costumbrista; que ese año S. Eichelbaum señala en las recias escenas de "La mala sed"; que González Castillo estrena, solo, "El pobre hombre" y juntamente con Martínez Cuitiño, "La santa madre" y que la compañía Rivera-De Rosas que las diera a conocer, llega hasta Rosario para ofrecer la primera representación de "Madre tierra" de A. E. Berrutti.

Es, como puede advertirse, un año de importancia en el cuarto de siglo que nos ocupa.

Pocos títulos de significación registra, en cambio, el accidentado 1921. Corresponde a Angelina Pagano y a Francisco Ducasse, el honor de haber ofrecido las mejores notas de género grande, ya que inician la temporada con "Cartas de amor", de J. L. Pagano y estrenan "El sendero en las tinieblas", de Edmundo Guibourg. "Mustafá", de A. Discépolo y R. J. De Rosa y "El viejo Hucha", de C. Darthés y C. S. Damel, quedan como dos piedras blancas en el teatro por secciones del mismo año. Y, como una nota simpática, debe anotarse que también entonces, en el Cervantes, recién inaugurado, María Guerrero y F. Díaz de Mendoza, ponen en escena una obra argentina: "Una bala perdida", de García Velloso.

La necesidad de nutrir constantemente las carteleras, obliga en 1922, al cambio apresurado, sin que directores ni intérpretes quieran ni puedan detenerse a seleccionar. En los teatros de género chico reinan las patotas y los cabarets y estamos en plena "época bataclánica", según el decir de A. A. Bianchi, pero surgen incontaminados títulos de significación como "Cuatro mujeres", segunda y última comedia de Edmundo Guibour; "Un hogar", de Eichelbaum; "Los soñadores", de Martínez Cuitiño (tres comedias estrenadas en el Smart por la compañía Pagano-Ducasse); "La cáscara de nuez", de Pico y Eichelbaum y "El turbión" de F. Defilippis Novoa (ofrecidas por la compañía Renacimiento en el Nuevo). Las mejores piezas de género chico son "El zarpazo", de Pagano; "El buen amor", de P. E. Pico y "La rosa de hierro" de Martínez Cuitiño, quien da también ese año "El segundo amor", estrenada por Lola Membrives en el Avenida, durante la tournée presidida por Jacinto Benavente. Nótase en esta temporada, una característica propia del período: los nombres de los mejores autores se repiten, destacándose en las carteleras, solos o reunidos entre ellos, hasta asumir el trazado de un círculo vicioso.

Una humorada de CRITICA permitió conocer el juicio del público sobre las peores obras de 1922; cargaron los laureles del veredicto: 1o. "Milonguita", de Samuel Linnig; 2o. "El noy Pepet", de Ricardo Hicken y 3o. "Mi suegra me quiere mucho", de Gustavo Martínez Zuviría, producción con la cual quiso rehabilitarse de su anterior fracaso con la obra de una sola noche, "Hay que casar a las niñas".

Los nombres de tres escritores que no han tenido su fundamental actividad en el teatro, se recortan en las carteleras de 1922 y destacan, por contraste, el retraimiento de los productores profesionales. Son ellos, Pablo Groussac con "La divisa punzó", la mejor obra histórica del teatro nacional; Roberto J. Payró con "Vivir quiero conmigo", pieza que lo reintegra a la actividad teatral del país y Arturo Cancela con "El origen del hombre".

El género chico nos deja una obra definitiva en cuanto a su sugerencia popular: "Mateo", de A. Discépolo.

"La hermana terca", de Eichelbaum; "Hermano lobo", de González Pacheco y "Giácomo", de A. Discépolo son el saldo, por cierto halagüeño", del caótico y febriciente año 1924.

Nombres de relumbrón y títulos significativos, señalan el de 1925, como un buen año para el teatro. Arturo Capdevila inicia con "La casa de los fantasmas", la faena teatral que luego ha continuado con suerte varia; registran señaladas producciones Roberto J. Payró con "Fuego en el rastrojo", F. Defilippis Novoa con "Los caminos del mundo" y "Tu honra y la mía"; V. Martínez Cuitiño con "La emigrada", A. Moock con "La fiesta del corazón" y "Natacha", J. L. Pagano con su documentada "Lassalle" y J. P. Bellán con "La ronda del hijo".

Observado a la distancia 1926, se advierte el paso de los autores por los escenarios nacionales con varias producciones de aliento en tres actos y algunas felices realizaciones de género breve. Cuéntase entre las primeras, "El alma de un hombre honrado", de F. Defilippis Novoa, en la cual el mencionado autor asimila las modernas corrientes literarias; "La noche del alma", de Martínez Cuitiño y "La novia de los forasteros" de Pedro E. Pico. El género menor deja en su haber: "El judío Aarón", de Eichelbaum; "Yo tuve 20 años", de Defilippis Novoa; "Natividad", de R. González Pacheco, "Café con leche", de Martínez Cuitiño y "Los cachorros", de Yamandú Rodríguez y Vázquez.

Mal año es el de 1927, que sólo deja el recuerdo de "María La Tonta", de Difilippis Novoa en el Marconi por el conjunto de Gloria Ferrandiz y de la novedad en un acto "La proa", de Martínez Cuitiño en el Nacional.

Si poco queda de 1927, 1928 no le va en zaga y en realidad corren por cuenta de Casaux y Arata los más significativos estrenos de entonces. Son ellos: "Viva el padre Krantz" de Eichelbaum, "El mundo y yo no estamos de acuerdo" de Moock, "Stefano" de Discépolo y "Las golondrinas", de A. Novión.

En 1929, los espectáculos por secciones privan sobre los de mayor extensión. No obstante, en esta modalidad se registran tres acontecimientos destacados: la incorporación de Ricardo Rojas que trae a nuestro repertorio su "Elelín" y los estrenos de "Las descentradas", hondo problema que analiza con sutileza Salvadora Medina Onrubia y "Tú, yo y el mundo después" de F. Defilippis Novoa. Entre las obras breves descuellan "El centinela muerto" de J. P. Bellán, "Despertate Cipriano" de Defilippis Novoa, "La mujer más honesta del mundo" de Enrique Gustavino, "El grillo" de González Pacheco, "Isaac Soler, máistro" de P. E. Pico y "Saverio" de R. Di Yorio.

El ritornelo de los autores importantes se repite en 1930 y así tenemos de Defilippis Novoa, "Nosotros dos" y "He visto a Dios", obra que el jurado municipal premió después de haber muerto el autor; de E. Gustavino, "El señor Pierrot y su dinero"; de "Eichelbaum "Señorita", creación de Eva Franco; de Pico y González Pacheco, "Campo de hoy, amor de nunca"; de Darthés y Damel, "El milagro de San Antonio"; y de A. E. Berrutti, "Milonga".

En pleno éxito de la revista política, en 1931, hay autores que siguen trabajando con unción artística y así se estrena "Sombras en la pared" de Defilippis Novoa, que llega a escena después de la muerte de su autor, "La luna en el pozo" de A. Moock; "Cuando tengas un hijo", de Eichelbaum; "Caramelos surtidos", de Enrique S. Discépolo y "El sostén de la familia" de Darthés y Damel, donde se luce Tito Lusiardo.

La temporada de 1932 es pobre y en medio de la desorientación de los conductores de los negocios teatrales, siguen imponiendo la pureza de su labor artística Ricardo Rojas con "La casa colonial", Eichelbaum con "Soledad es tu nombre", Martínez Cuitiño con "Atorrante", Cunill Cabanellas con "Chaco" entre los autores de piezas de tres o más actos y en el género chico Eduardo Pappo con "La cantina de Pabolo Andonio", César Bourel con "La noche de los recuerdos" y J. A. Bugliot y R. J. De Rosa con "La casa grande".

Cuatro autores nuevos imponen, por fin, sus nombres y permiten en 1933, que no descanse toda la responsabilidad del buen teatro argentino sobre media docena de escritores austeros. Es el año en que Justino Zavala Muñiz se revela al público porteño con su drama "La cruz de los caminos", en que César Tiempo inaugura su labor con "El teatro soy yo", en que José M. Moner Sans y Román Gómez Masía evidencian singulares dotes con "Yo me llamo Juan García" que firman ambos y el último de los nombrados refirma su naciente autoridad con una pieza bien lograda, "Ausencia"

El año 1934 está bajo el signo negativo de "La virgencita de madera", lo cual no es óbice para que se dé a conocer, y nuevamente a cargo de los ya probados propulsores del teatro nuestro, "Horizontes" de Martínez Cuitiño, "En tu vida estoy yo" de Eichelbaum, "Relojero" de Armando Discépolo y el rotundo éxito popular de "Así es la vida", original de Malfatti y De las Llanderas y "L'America" de Pico, Bugliot y De Rosa.

1935 es el año en que Armando Moock, cuya obra pareciera decrecer en calidad, se rehabilita con una pieza noble, "Rigoberto" y en que tres autores nuevos se manifiestan como una esperanza: Julián García cuyo "Juan Felipe" impresiona como una producción de autor maduro y Rodolfo y Carlos A. Orlando que abren auspiciosamente su camino con "Detrás de tu frente".

En 1936, Samuel Eichelbaum que desde 1919, realiza una labor excepcional y constante, estrena dos obras que se suman valiosamente a su repertorio, "Tejido de madre" y "El gato y su selva". En-

(Continua en la página 14)

25 Años de Teatro Nacional, por Augusto Guibourg y Carlos H. Faig

Las Piezas Calificadas Contaron Muchas Veces con el Franco Aplauso del Público

teatrales ... ahí que la cita de obras de éxito sea a menudo coincidente con la de las mejores obras de cada año. Naturalmente que no siempre ha sido así y con frecuencia los espectadores han sostenido largamente piezas de toda índole, ya sea por su fuerte dramatismo, por la novedad de cualquier detalle escénico o por su eficacia reidera, conseguido todo con medios primarios y subalternos.

★ De ahí que la enumeración de las obras afortunadas no pueda estar íntegramente contenida entre las selectas y no pocos empresarios han creído que la estupidez de una obra era una garantía casi segura de su fortuna.

★ En 1913, una pieza llega casi a las 100 representaciones, "El tango en París", de García Velloso, que baja de cartel por enfermedad del primer actor Florencio Parravicini. Con la misma obra, reaparece el bufo al año siguiente y pasa cumplidamente ese centenar de representaciones que fué, durante mucho tiempo, el sueño dorado de los autores y la secreta ambición de los empresarios ante cada estreno. "La dame de coeur", de Iglesias Paz, en el Nuevo, afianza una vacilante temporada de la Pagano, y Orfilia Rico, también en 1914, brinda "Misia Pancha, la brava", de Novión, que es una de sus más festejadas creaciones. 1915 es el año de "El distinguido ciudadano" (que pasa después de una breve interrupción al año 1916, siempre en el cartel de su creador, Roberto Casaux, quien con esa comedia entra con pie firme en la celebridad local. El mismo actor vuelve a hallar, en 1916, la obra de atracción popular, a lo que él contribuye con sus magistrales interpretaciones; esta vez es "El movimiento continuo", de Armando Discépolo y Rafael J. De Rosa. Por su parte, Parravicini se apunta el estreno de "Mamá Culepina", de García Velloso, que se sostiene desde el 4 de abril hasta el 18 de mayo, y algo más tarde, el de "Maridos caseros", de Hicken, que duró mucho en el cartel. Otro de los triunfos de 1916, fué el de Belisario Roldán, con "El rosal de las ruinas", interpretado por la compañía Pagano - Ducasse. 1917 lleva el sello de una obra. Berisso estrena "Con las alas rotas", el mayor éxito obtenido por una producción nacional hasta ese momento y junto a Pablo Podestá se impone Camila Quiroga, intérprete de la heroína. Parravicini, sin rayar tal alto, muestra su arrastre con varias obras, entre las que se destacan "Conservatorio La Armonía", de Discépolo y De Rosa y "El tío soltero", de Hicken, pues llevan al Argentino grandes contingentes de público. Casaux, por su parte, sigue su afortunada serie de estrenos con "El caballo de bastos", de Saldías e "Instituto Internacional de señoritas". En 1918 se bate el record de entradas hasta ese momento, pues los teatros nacionales recaudan tres millones y medio de pesos. Entonces es cuando Camila Quiroga, entre otras obras, estrena "La mujer de Ulises", de González Castillo, que se mantuvo más de dos meses en cartel; Pepe y Antonio Podestá ponen en escena "La chacra de Don Lorenzo", que habrían de representar años y años, acompañada en los programas por "La piedra del escándalo", del mismo Martín Coronado; Muiño y Alippi se afirman sólidamente con los espectaculares éxitos de "Agenor Saladillo", de Ossorio y Silva, y "Los dientes del perro", de González Castillo y Weisbach, obra que pasa de las cuatrocientas representaciones; Vittone-Pomar, independizados, triunfan en el Nacional con "Discos dobles", de Bayón Herrera, que pasa de las 100. En 1919 las obras que más gustan, a juzgar por el número de representaciones a que alcanzan, son "El germen disperso", de Emilio Berisso, interpretado por Camila Quiroga; "El profesor Muller", de Hicken, animada por Casaux; "Delirio de grandezas", de Saldías, que ocupó casi toda la temporada de Orfilia Rico, en el Nuevo; "El vasco de Olavarría", de Novión, da en 1920, la satisfacción del consenso popular a Roberto Casaux y Orfilia restablece su vacilante temporada con "Mamá Clara", de Federico Mertens. Camila Quiroga hace gustar "La serpiente", de Moock y De Rosas impone "La santa madre", de González Castillo y Martínez Cuitiño.






ALBERTO VACAREZZA — PAUL GROUSSAC — EMILIO BERISSO — CARLOS S. DAMEL

CUATRO autores teatrales que han traído a las actividades escénicas nuestras aportes que fueran consagrados por la sanción de nutridos contingentes de espectadores

★ La huelga que estalla en 1921 y la división de los autores perjudica, como es lógico, el negocio teatral. Sin embargo, "Mustafá", de Armando Discépolo y Rafael J. De Rosa, gusta decididamente en el Nacional; "Cartas de amor", de Pagano y "El sendero en las tinieblas", de E. Guibourg, en el Liceo, y "Kolosal mujer", de Hicken, en el Politeama.

★ La situación perdura en 1922, año que se señala por varias obras interesantes. Solamente los reyes de la risa, Parravicini y Casaux consiguen mantener largamente las producciones a ellos confiadas, entre las que se señalan "Urataú", adaptada del francés por el mismo Parravicini, y dos que anima Casaux: "Un gran señor", de Hicken, más de cien representaciones, y "Monsieur Ferdinand Pontiac", de Moock. La fortuna del drama o, por mejor decir, del melodrama, culmina con la de "Alma doliente", de José J. Berrutti, que Blanca Podestá interpreta en el Marconi, 150 veces consecutivas.

★ La misma actriz, en el mismo teatro, vuelve a sobrepasar al año siguiente la cifra de cien funciones con la misma obra: se trata esta vez de "Manuelita Rosas", del vate melodramático Eduardo Rossi. Casaux también consigue hacer que llegue a centenaria una comedia cómica de Novión, "En un burro tres baturros", y Paravicini gusta vivamente en "El hombre sandwich". Otro de los grandes éxitos del año, aunque tengamos que hablar de menos de cien representaciones (80), es "La divisa punzó", de Paul Groussac, que Camila Quiroga ofrece, primero en el Odeón, y luego en el Opera. En el género chico se registran dos éxitos de muy desigual valor, "Mateo", de Discépolo, en el Nacional, y "El casamiento de Chichilo", de Mario Folco, en el Smart.

★ Aunque en 1924 puedan señalarse varias obras que gozan de aceptación popular, como "El alma desnuda", de Rodríguez Acasuso, "La hermana terca", de Eichelbaum, "Noialtri zeneixe semmo cusci", de Weissbasch y Doblas, la pieza que se impone por su eficacia reidera, es "Cristóbal Colón en la Facultad de Medicina", personalísimo triunfo de Parravicini.

En 1925 José Gómez se da el gusto de llevar a ochenta representaciones "Espectros", de Ibsen, en el Marconi, y si bien otras piezas llegan a similar cantidad de repeticiones, no es en los otros casos signo de mayor vigor. Sin embargo, en total, los teatros se defienden airosamente, puesto que los dedicados a los espectáculos nacionales rinden 10 millones de pesos, a quienes los explotan. Otra cifra fabulosa, que casi triplica el record de 1918, lo cual se explica en parte por una mejor administración de los autores.

★ El año siguiente marca un contraste. Los negocios se arrastran penosamente. Camila Quiroga trabaja ante salas poco concurridas, y Casaux no halla la obra afortunada hasta que da con "Judío", de Ivo Pelay, que levanta, económicamente, la actuación y da al actor una oportunidad de lucimiento. El Nacional es el teatro que mejor se defiende y anota, entre sus mejores éxitos, "El rancho del hermano", de Martínez Payva, autor que también gana popularidad con Muiño, a raíz del estreno y sostenimiento en el cartel de "En una chacra", piezas camperas, ambas. Las piezas más directas, además de las nombradas, resultan "Noche de bodas" y "El rival de Valentino", de A. E. Berruti, en el Smart, con los hermanos Ratti; "La fiesta de Santa Rosa", de Vacarezza, en el Nacional; "Los muchachos de antes no usaban gomina", de Manuel Romero, con Muiño.

Dos o tres teatros resisten la mala situación económica en 1927, año en que mal se podría hablar de grandes éxitos. "El mozo del Munich Bar", de Sargenti, y "Tres personajes a la pesca de autor", de A. E. Berrutti, con Ratti; "El sobretodo de Céspedes", de Marsili y De Madrid, con Muiño; "Mastro Nicola", de R. J. Da Rosa, con Arata, son las obras de mayor aceptación.

★ 1928 es el año de Vacarezza. "El corralón de mis penas", en el Nacional, y, sobre todo, "El teniente Peñaloza", con Ruggero (300 representaciones), y "El cabo Rivero" (400), con Muiño, son las obras de mayor fortuna y pertenecen todas al mencionado autor.

Nuevamente en 1929 Vacarezza es el as del éxito. Esta vez con un record hasta hoy insuperado: "El conventillo de la Paloma", que llega con las representaciones a que alcanza en 1930, a las 1000 consecutivas. Acompaña a esta obra durante buena parte de su carrera, "La sangre de las guitarras", de Retta y Blomberg, que fué, así, otro de los grandes éxitos del año. Alippi, en el Cómico, logra excelente acogida para su "Candombe federal", escrito en colaboración con O. Schaeffer Gallo, y para su "El cantar de los tangos". Muiño es especialmente celebrado por el público en dos obras: "A mí me gustan las viudas", de René M. Garzón, y "Gallego y a mucha honra", de Emilio Paredes. César Ratti consigue éxitos de hilaridad con "En la cancha se ven los pingos", de Carlos C. Dedico; "Qué papa el año 40", de Alberto Ballesteros y "Crítica 6a.", de Manuel Romero. Carlos R. De Paoli brinda a Olinda Bozán el éxito inicial de "Puerto Belgrano", y Florencio Chiarello el de "Los caballeros del altillo". Ruggero, en el Smart, lleva a 200 representaciones "Argentinos en Sevilla", y Enrique De Rosas triunfa con "El proceso de Mary Duggan", de Bayard y Veller.

★ Eva Franco, en 1930, goza de la adhesión popular con una pieza que gana el premio municipal del año, "Señorita", de Eichelbaum; el conjunto Gómez-Fregues-Olarra, con "La araña de oro", pieza policial de Brentano y Oursler; Rivera-De Rosas, con "Llévame en tus alas", del mismo De Rosas y Remón; Discépolo, en el Argentino, con el noble esfuerzo de "Fin de jornada", de Sherrif; Carcavallo, en el Nacional, con "La gringa Federika", de Saldías; Muiño con "El camino a la tablada", de Vacarezza, autor cuya obra "Sunchales" llega a 320 representaciones y "La muchachada de a bordo", de Romero; César y Pepe Ratti, con "La culpa la tiene el gallego de enfrente", de De Paoli, y "Palermo chico", de Dedico y Ziclis; Olinda Bozán, con "La gringa del colectivo", de Bellini. Paulina Singerman, que compartía en 1931, el cartel con Fregues y Olarra, obtuvo dos buenos éxitos con dos obras interesantes de autores argentinos: "Yo quiero que tú me engañes", de P. E. Pico y "Cuando tengas un hijo", de Eichelbaum. En el género chico, las obras que se imponen a la curiosidad de la gente, son "Media noche en la ribera", de Villalba y Braga (con más de doscientas representaciones, y "Caramelos surtidos", de Enrique S. Discépolo; "Fray milonga", de Mario Flores. En la revista, que se caracteriza por las alusiones políticas, que dan casi todo su material de interés, se destaca "Gran Manicomio Nacional", de Bayón Herrera, firmada con pseudónimo.

★ 1932 es año de buenas entradas. Un balance nos dice que "La muchachada del centro", de Ivo Pelay y Canaro, estrenada en el Nacional, rindió 33.400 pesos de derechos de autor: "Madama Lynch", de Susini, García Velloso, Remón y López Buchardo, 22.500; "Linyera", de Enrique Larreta, 9.700; "2 minutos 37 segundos 2/5", de Romero, 7.100 y "Los tres berretines", de Malfatti y De las Llanderas, 7.000. Además, consiguen buen número de representaciones "La viuda de Reboredo", de De Paoli; "El stud El Manicomio", de Dedico y Ziclis; "Pabellón No. 4" y "La banda del regimiento", de Botta; "Luján", de Malfati y De las Llanderas, y alguna que otra más, de escasa calidad.

El Odeón registra un éxito de significación con "Mirandolina", de Goldoni, pero superan ese acontecimiento, en lo que al monto de las entradas se refiere, "El barro humano" de Rodríguez Acasuso: "El tren fantasma", de Ridley; "Don Chicho de Novión"; "La Revista de dos centavos", hábil espectáculo de Ivo Pelay.

"En tu vida estoy yo", de Eichelbaum, es el más firme triunfo de Eva Franco, en 1934, y es la más afortunada pieza de dicho autor, y "Diamantes quebrados", de Martínez Cuitiño, el más productivo de los espectáculos de Camila Quiroga; pero la obra del año es "Así es la vida", de Malfatti y De las Llanderas, estrenada por Muiño-Alippi en el National. El Liceo, donde actúan los hermanos Ratti, le pisa los talones al éxito del Nacional, con "La virgencita de madera", de R. Hicken. La primera pasa de las seiscientas representaciones y la segunda llega a quinientas, a través de dos interpretaciones: la de los hermanos Ratti y la del conjunto Simari-Bouhier, en la misma sala. En el Argentino gusta "Cuando el diablo mete la cola", de Soya, a través de una versión de la compañía que dirige E. Gustavino; Paulina Singerman es muy aplaudida en "Un bebé de París", de Darthés y Damel; "Yo no sé decir que no", de Pedro E. Pico y "Hay que salvar a Susana", de Arturo Cerretani. León Zárate hace dos meses de temporada con una pieza "Sofanor del Campillo en la ciudad", y Arata impone a un autor novel, Cerrettani, con la obra "El hombre que perdió su nombre". "L'America", de Pico, Bugliot y De Rosa es un éxito de Olinda Bozán, así como en el Cómico y el Sarmiento se registran los de "Café concierto 1900", de Pelay y "La canción de los barrios", de Pelay y Canaro.

★ En 1935 las obras de más halagüeño resultado económico son "Amor", de Obduvaldo Viana, que interpreta en el Cómico, Paulina Singerman, durante toda su actuación; "Boite rusa", en el Liceo; "Las minas de Caminiaga", de Vacarezza, animada por Arata en el Ateneo; "Rascacielos", de Pelay y Canaro en el Sarmiento, y "Espionaje en alta mar", de A. E. Berrutti, interpretada por la compañía radio-teatral de Roberto Salinas, en el National.

★ 1936 es otro año que lleva el sello de Vacarezza. "Lo que le pasó a Reynoso", de este autor, ocupa el cartel del National, donde actúa la compañía Muiño-Alippi, durante toda la temporada. Las demás compañías estrenan piezas con suerte varia, pero que ni remotamente pueden compararse, en materia de rendimiento, con la de Vacarezza.

"Los chicos crecen", de Darthés y Damel, en el Paris, con Arata como intérprete principal: "Pan criollo", de César Tiempo, en el National, con Muiño-Alippi; "Joven, viuda y estanciera", de Payva, en el Astral, con Eva Franco, pasan por estar entre las mejores obras del año 1937, y son las de mayor fortuna. También gustan "La gallina clueca", de De las Landeras y Malfatti, en el Liceo, con la compañía Dealessi-Morganti-Córdoba, y "Se dió vuelta la casa", en el Apolo, con los hermanos Ratti.

★ En 1938 Shakespeare es un tor que Buenos Aires acepta de buen grado, como lo demuestra la buena acogida a "La fierecilla domada", en la versión de Paulina Singerman, dirigida por Discépolo. Vacarezza, con su "San Antonio de los Cobres"; Botta con "Un Angel en la montaña"; Marcos Bronemberg con "No hay suegra como la mía", que estrenada en la temporada veraniega del Liceo y se mantiene en la cartelera de varias salas de barrios, donde ha pasado las 600 representaciones; Bertomasco y Martignone con "El cura de Santa Clara", y Moreno Rojas con "Opresión", ya han demostrado que saben hallar el modo de tener contento al público. No es difícil que antes de fin de año algún otro autor una su nombre a esta lista de afortunados.

EL AUGE DEL SAINETE Y LA PIEZA COMICA

HA DADO A SUS CULTORES VASTA POPULARIDAD

El sainete y la pieza cómica, generalmente de poca trascendencia y destinados a conquistar al público por el camino más fácil, han tenido épocas de esplendor y serias caídas en este período que venimos considerando. Muchos han sido los intérpretes que a esa labor han dedicado sus preferencias y en las referencias que más abajo se apuntan, se verá también cuáles fueron los más esforzados en levantar el punto de mira para ofrecer dentro de esa manifestación escénica las expresiones más dignas de su momento. Comenzaremos por Carcavallo que, como director-empresario, denomina toda una época del viejo teatro de la calle Corrientes.

CARCAVALLO EN EL NACIONAL

Durante diez y siete años que van de 1917 a 1933, Pascual E. Carcavallo asume en el Nacional las funciones de empresario y director. Un autor prestigioso, Vicente Martínez Cuitiño, le otorga el título último que desde entonces ostenta en las carteleras del popular teatro. Desde dicha sala, Carcavallo, casi siempre rodeado de buenos autores y consejeros, constituye elencos completos y armónicos, y con ellos consigue grandes éxitos. Los mejores autores nacionales contribuyen al esplendor de lo que se dió en llamar "catedral del género chico", y allí Vittone y Pomar forman, luego de separarse de Jerónimo Podestá, el conjunto que estrena con felicidad "Discos dobles", de Bayón Herrera. El nombre de Carcavallo campea muy luego sólo en la cartelera del Nacional, y en 1921 el inquieto empresario abraza el partido de los autores de la vieja Sociedad Argentina de Autores y estrena "Mustafá", de Armando Discépolo, y "El viejo Hucha", de Darthés y Damel. El mismo Discépolo brinda en 1923 otra pieza maestra: "Mateo", en el teatro de Carcavallo, y en 1925, éste resiste la presión de la revista, convirtiendo su sala en el baluarte del género chico. Actrices y actores muy calificados desfilan o permanecen en el escenario del Nacional y, entre ellos, Rosa Catá, Olinda Bozán, Manolita Poli, Milagros de la Vega, Tita Merello, Elsa O'Connor, Libertad Lamarque, Fina Suárez, Mario Danesi, Santiago Arrieta, Orestes Caviglia, Domingo Sapelli, Tito Lusiardo, José Otal, Efraín Cantelo, Félix Mutarelli, Francisco Charmiello, Samuel Jiménez, Paquito Busto... Alguna vez Carcavallo pudo decir, sin exageración, que, excepto los comediantes formados al calor de los primeros entusiasmos por nuestra escena, todos los que fueron algo en el período de su gestión empresarial, pasaron antes por el Nacional. En 1926, el negocio no es del todo próspero, pero se logra atraer al público con obras camperas y con piezas de otra modalidad, entre las que se ponen de manifiesto un par firmadas por Discépolo y Martínez Cuitiño, respectivamente. Este último logra, en 1927, un triunfo significativo con su obra "La proa". El año 1928 no fué propicio al luchador, que ya llevaba diez años al frente del teatro. Se separaron del conjunto Olinda Bozán y Paquito Busto, pero al año siguiente, Carcavallo se resarce ampliamente con el éxito más grande que haya registrado el teatro criollo: 'El conventillo de la Paloma", de Alberto Vacarezza. También se ofrece en ese año, acompañando a la obra de éxito, "La sangre de las guitarras", de Blomberg y Retta; "Prepotencia", de Martínez Cuitiño, que permite presentarse en un teatro céntrico a Francisco Charmiello, actor anteriormente celebrado en el barrio de Boedo; una versión con música de "La proa", del mismo Martínez Cuitiño, que aceptaba así el propósito de Carcavallo de volver por los fueros del sainete lírico. Libertad Lamarque ganó prestigio en esa temporada. Pierina Dealessi se impone en 1930 con "La gringa Federika", de Saldías. En esta temporada se estrena una bien lograda pieza de Pedro E. Pico y R. González Pacheco: "Campo de hoy, amor de nunca". En 1931, es Iris Marga la que se manifiesta, y dos obras se imponen a la consideración: "Juan sin tierra", de Yamandú Rodríguez y Domingo Parra, y "El sostén de la familia", de Darthés y Damel. En 1932, un buen comienzo artístico con piezas de Alejandro E. Berutti, De Rosas y Bugliot, Retta y Dumont, Blomberg y Viale, Vázquez y Riese, concluye con una semitransacción. Carcavallo pone una orquesta típica en la escena y hace estrenar "La muchachada del centro", de Ivo Pelay y Francisco Canaro. El público, llevando a 500 representaciones esta obra, le da la razón. Nada impide, sin embargo, la caída vertical de este empresario afortunado, que forma un modesto conjunto para 1933, y se retira finalmente de los negocios teatrales que repuntan un poquito con el estreno de "Una comedia improvisada", de Marcos Bronenberg. Al año siguiente, Carcavallo toma una más moderna sala, la del Astral pero tampoco logra imponer su habilidad que tantos triunfos le procurara.



Pierina Dealessi — Luis Vittone

P. Carcavallo — Alfredo Camiña

VITTONE - POMAR

Luis Vittone y Segundo Pomar, surgidos también de las filas de las primeras compañías, compañeros de José y de Jerónimo Podestá, socio el primero, en sus sucesivas actuaciones de los dos hermanos, se unieron por fin, dispuestos a ganar por sus cabales el puesto a que creían tener derecho. El público los apoya. El éxito grande de "Discos dobles", de Bayón Herrera, adviene en 1918.

Su repertorio, generalmente insignificante, destinado a lograr de inmediato las risas del público y de cualquier manera, no vale la pena de una cita pero, en cambio, la labor interpretativa de ambos actores, sobre todo la de Luis Vittone, se hace francamente popular. Las piezas cómicas y las revistas, que hallan en María Esther Podestá, la que fuera niña prodigio una vedette sugestiva, alimentan la actividad escénica del aplaudido rubro, que en 1923 emprende una jira por el interior del país, y llega, transponiendo las fronteras, hasta México. En el año 1925, durante una temporada en el Avenida, Vittone fallece, Segundo Pomar, su ex compañero de rubro, al frente de compañías, junto a María Esther Podestá o separado de ella, o como intérprete de elencos, sigue cultivando un repertorio sin importancia de piezas cómicas y revistas.

OLINDA BOZAN

Olinda Bozán, actriz cómica, que se destacara por su eficacia en el Nacional se separa en 1928, conjuntamente con Paquito Busto y ambos en el Comedia logran imponerse a la atención popular, asumiendo la responsabilidad del cartel. Las obras que estrenan, son medianas o francamente malas, pero muchas de ellas resultan del agrado del público. Así pasan los años sin más notas dignas de mención que "Puerto Belgrano", de De Paoli; "Poncho de cerrazón", de Vázquez y Riese; "La gringa del colectivo", de Mario Bellini, en los años 1929 y 1930, "Cuidado con las bonitas", de A. E. Berrutti (1931). Luego pasa Olinda Bozán del Comedia al Apolo, sin Paquito Busto, y estrenan con mejor voluntad que eficacia "Cremona", de Discépolo; en 1933 integra el elenco de Los Ases, en el Monumental, sin mayor lucimiento, y en 1934 vuelve a librarse de trabas, para actuar en el Buenos Aires, donde tiene un solo acierto: "L'Ammerica", de Pico, Bugliot y De Rosa. En 1935 se dedica a la revista, mostrándose como una auténtica estrella por su vis cómica, y en 1936 la vemos nuevamente con Los Ases del Cómico.

Nuevamente reunida con Paquito Busto, realiza en el Corrientes la temporada de 1937 y una jira por el interior. Casi todas sus intervenciones son felices, desde el punto de vista de la interpretación, por lo cual el cinematógrafo la absorbe luego y todavía no la ha devuelto al teatro.

CESAR Y PEPE RATTI

Un galán de creciente aceptación por parte del público, César Ratti, resuelve independizarse, y en 1921 se presenta en el Apolo, donde, para dar ambiente a [illegible] compañía, organiza un concurso de obras. Pero el año es malo, los autores se dividen y los actores se mezclan en el litigio. El concurso carece de importancia. César Ratti, que poco después brinda el cartel a su hermano Pepe, aborda un género de primaria hilaridad, según el ejemplo de Parravicini, y sólo de vez en cuando brinda una pieza de ciertos quilates. En cambio hace reír a carcajadas y se gana la firmísima adhesión de los espectadores. Entre las obras que hacen honor a su actuación en los teatros Apolo, Sarmiento, Smart y Liceo, pueden anotarse "Ha pasado una mujer", de P. B. Aquino (1922); "El rival de Valentino", (1926); "Tres personajes a la pesca de autor" (1927), y "Música barata" (1929), tres obras de A. E. Berrutti; "Despertate Cipriano", de Defilippis Novoa (1929); "¿Quién es el loco?", de R. Di Yorio (1931); "Aquellos muchachos", refundición de piezas de P. B. Aquino (1935) y "Te juro que Dios es vasco", de Domingo Parra (1936).

LEOPOLDO Y T. SIMARI

Leopoldo Simari, que actuara junto a Arata y Franco desde 1918 hasta 1922, interpreta su papel más lucido en 1923 en la compañía Simari-Franco: "El casamiento de Chichilo", de Mario Folco, obra en que Eva Franco empieza a demostrar que este tipo de teatro no se ajusta a su fuerte personalidad artística. Desde entonces, Leopoldo Simari, solo o en compañía de su hermano Tomás, cumple una función menor, la de divertir con humildad de medios y eficacia segura.

PIERINA DEALESSI

Pierina Dealessi, cuyo nombre ha surgido con frecuencia y con elogio a lo largo de esta reseña, actuó en numerosos elencos antes de asumir la jefatura en uno de ellos. Tal cosa ocurre en el Liceo en 1928, y luego, en 1932, cuando se forma la compañía Dealessi - Camiña-Caplán-Serrano, que tiene como primera actriz joven a Iris Marga y que actúa en el Smart. Este conjunto estrena piezas de discreta factura y bien pensadas, entre las que se destacan: "El tren 48", de Moner Sans y Gómez Masía, y "Se recibió Silberstein", de Bliffeld y Tepper. En 1933, la nota destacada es "Se vende una negra", de Arturo Capdevila. En 1934, quizá a raíz de la mala fortuna de la experiencia del Smart, Pierina no actúa, pero 1935 le trae una compensación, ya que la empresa del Liceo la llama para que encabece la compañía que ofrece estrenos mediocres con la sola y relativa excepción de "El caballo de Troya" de P. B. Aquino. El rubro, en 1936, es Dealessi-Olarra; el resultado "artístico" es de una chatura impresionante. Olarra se retira y se crea, para 1937, un nuevo rubro, Dealessi-Morganti-Córdoba, sin que se levante mucho la puntería, pero con el mismo extraordinario éxito de público. En 1938 la denominación de la compañía vuelve a cambiar. Es, primero, Dealessi-Gómez-Cicarelli y luego, al fallecer Gómez, Dealessi-Cicarelli, sin que el repertorio se eleve.

OTRAS FIGURAS

En 1926 un conjunto creado por dos actores cómicos, Ruggero-Zárate fracasa en el Liceo, pero como el primero de los nombrados goza de un cuarto de hora de popularidad, puede encabezar un conjunto en 1928, en el Smart, donde una obra de Vacarezza alcanza un éxito de trescientas representaciones, y al año siguiente, otra pieza logra doscientas. En 1930, Ruggero, en compañía de Alippi y Otal, encabeza en el Cómico otro conjunto que tiene entre sus intérpretes a Pepe Arias y Alberto Anchart. Todos juntos interpretan ya una pieza discreta, ya una necedad, conducidos en lo que a la escena se refiere por la mano experta y enérgica de Elías Alippi.

Paquito Busto, Cicarelli y Mutarelli se unen para desarrollar en el Cómico una temporada insiginificante, en 1932, que el público recibe con indiferencia.

Este es también el año en que el empresario del Broadway reúne a principalísimas figuras de los teatros porteños, forma con ellas una gran compañía y realiza un pingüe e inteligente negocio, a pesar de que los autores no responden en la medida que se esperaba de ellos. Figuran en el conjunto: Parravicini, Olinda Bozán, De Rosas, Arias, Luisita Vehil, Carlos Bouhier, Lea Conti, Pepita Muñoz y Carlos Morales, amén de otras figuras secundarias.

★ DOS VA

SURGIERON EN LA REVISTA: GLORIA GUZMAN Y PEPE ARIAS



Gloria Guzmán



Pepe Arias

LA visita de madame Rasimi y de León Volterra al frente de sus conjuntos de gran espectáculo provoca el auge de la revista, manifestación que hasta entonces (1922) se había concretado a las representaciones brindadas por los elencos españoles que ofrecían la clásica producción musical sobre un argumento más o menos fácil. Registra entonces el historial del género frívolo las espectaculares representaciones de la Opera con Vittone-Pomar (acumulación de elementos, escenarios y vestuarios cuya fastuosidad no fuera superada nunca) y se inició posteriormente la puja entre los espectáculos del Porteño, el San Martín, el Sarmiento y el Maipo, circunstancia que determina el auge de los productores Luis Bayón Herrera, Manuel Romero e Ivo Pelay. Intenta este último en 1927 una temporada de comedia musical en el Nuevo con la parodia de "Doña Francisquita" (Francisquita la Maleva), pero la iniciativa queda reducida a esporádicas manifestaciones similares, pues se lucha siempre con la falta de intérpretes especializados. De este tipo fueron las temporadas del Nuevo en 1927; Smart, con su prolongación en el Maipo, en 1929 con "Bataclana" y "Sombras pardas en los mares de Sumatra", ambas de Ivo Pelay y L. C. Amadori; Sarmiento, con "La revista de dos centavos"; Fémina, con "Ensayo Federal", y Monumental, con "Luces del teatro", de Alberti y Bronenberg en 1933; Cómico, dirección "Los cuatro diablos" y luego "Café concierto 1900" y Sarmiento con la "Canción de los barrios", con intervención de Francisco Canaro y su orquesta en 1933, espectáculo del mismo corte que los iniciados en el Nacional con "La muchachada del centro" en 1932 y que se volvió a repetir en 1935 y 1936; Sarmiento, con "Las tres muñecas maravillosas", y Argentino, con "La araña de cristal", de Doblas y Salinas (1935).

En lo que respecta a la revista propiamente dicha, ella ha tenido por escenarios desde 1922, los anteriormente citados, a los que se sumaron en forma accidental las salas del Smart, Apolo, Casino, dedicado durante todo el período al music-hall con la atracción de grandes figuras extranjeras; Buenos Aires a fines del 34 y 35 con las piezas "Quisiera que tú me odiaras" y "El día que tú me quieras", con musica y dirección orquestal del maestro [illegible]vador Merico.

Dentro de esa modalidad tipo, cobra impulso en 1931 la revista política cuyo punto más alto en "Gran Manicomio nacional" de L. Bayón Herrera, estrenada por Arata en el Sarmiento y que determina una ola de imitación que se extiende por todo el perímetro habilitado para actuación de elencos criollos. El desarrollo del género permitió el surgimiento de dos figuras que brillan con caracteres netos: Gloria Guzmán, la vedette por excelencia, que aunque de origen español supo asimilarse magníficamente a nuestras características, al punto de parecer, después extraña en su patria; y Pepe Arias, que impone su personal manera como monologuista, desde 1931.

Otros intérpretes se van destacando hasta conquistar un puesto de preeminencia, entre ellos, y de los primeros, debe mencionarse a María Esther Podestá, Luis Vittone, y Segundo Pomar que luego abandonaron el género. Más tarde aparecen Sofía Bozán, cancionista que hace su carrera como tal dentro de esta manifestación escénica; Tita Merello que triunfa en la revista y luego afronta el juicio del público en otros géneros; Hortensia Arnaud bailarina famosa por su melena y por sus líos con el juez de menores; Laurita Hernández, Carmencita Lamas, que se incorporó a la revista criolla después de haberse formado en la española, Celia Gámez, Perla Greco — ambas triunfan más tarde en Madrid — Paquita Garzón, Alicia Vignoli, María Esther Gamas, Raúl Raulién, Alfredo Camiña, Marcelo Ruggero, Vicente Climent, León Zárate, M. Gómez Bao, Pedro Quartucci, Severo Fernández, Alberto Anchart y Marcos Caplán.

En calidad de atracciones intervienen en algunas temporadas las cancionistas Libertad Lamarque, Azucena Maizani, Mercedes Simone y del exterior llegan para apuntalar el éxito de las piezas criollas, Maurice Chevalier, las Dolly Sisters, Conchita Piquer, Enriqueta Serrano, Celia Montalván, Luisita Esteso, Rosita Moreno y otras figuras de renombre.

En 1931 la revista nacional pone sus miras en Europa y es así como parte un conjunto que el año anterior había actuado en el Sarmiento con la dirección de Manuel Romero. La jira no tuvo mayor repercución.

El género que tuviera una fuerza avasalladora y al cual se entregaron alegremente comediantes y empresas, fatigó en tiempo relativamente corto al público que fué mostrándose de más en más esquivo, hasta que limitó a lo lógico la gravitación de esta modalidad teatral. Un par de teatros por temporada se dedican con fortuna más o menos estable a la revista y en la actualidad el único teatro céntrico que cultiva tal género es el Maipo, bajo la dirección de Luis C. Amadori y con Pepe Arias como estrella de mayor magnitud.

PANORAMA DE UN CUARTO DE SIGLO DE TEATRO EUROPEO

TRADICION HONROSA; EL VERDADERO "CAMINO DE BUENOS AIRES"

SUELE decirse, no sin razón, que antaño era Buenos Aires más considerable plaza teatral en el mundo, midiendo esa importancia por la envergadura y calidad de los artistas de todo género que nos visitaban. El cuarto de siglo de juicio cotidiano que le cabe a CRITICA no es escaso testimonio para verificar tal aseveración, que no se basa en el espejismo del pasado. De veinticinco años a esta parte ha habido una pronunciada declinación en el valor de compañías extranjeras visitantes que no han cesado de acorrer en considerable número, y que siempre contaron de antemano con la cordialidad tradicional de un público inteligente y tolerante a la vez.

La historia del teatro extranjero en la Argentina data, como es natural, de la época de la colonia y absorbe la actuación escénica hasta la instalación a comienzos de este siglo de compañías autóctonas estables. Antes de ello, aunque se opongan los historiadores, no hubo teatro nacional propiamente dicho.

Salvo algún elenco ocasional, hasta entonces, la historia de nuestros tablados la totalizaban compañías venidas de Europa u organizadas aquí con elementos europeos que se consideraban algo así como náufragos.

Recién a partir de 1870 empiezan a venir, deliberadamente al país artistas extranjeros de verdadera categoría. Mientras se acrisolaba la cosmópolis, cada colectividad de residentes era propicia a espectáculos en su idioma de origen, de los que extraía noble solaz, y a los que atribuía poderoso influjo en la formación cultural y artística de nuestro ambiente. No se equivocaban. La educación primordialmente latina acordaba aquilatar el arte de los comediantes italianos y franceses, que competían por el predominio frente a sus colegas españoles, favorecidos éstos especialmente gracias a la identidad del idioma. Los espectáculos en lengua inglesa o alemana se reducían al trabajo de aficionados y sólo mucho más tarde, y muy contadas veces, vinieron a buscar sufragio notables profesionales.

VIA DE CONSAGRACION DEFINITIVA

De modo que cuando CRITICA salió a la calle, existía una tradición muy arraigada que hacía normal el desfile de compañías extranjeras en nuestros teatros. Pero ya también el teatro nacional había florecido y crecido y tendía a disputarles los escenarios.

Podría pensarse que cabe achacar a esa contienda entre lo extranjero y lo nacional, que para los autores y los intérpretes del país sirvió y sirve siempre de constante emulación, la creciente declinación en cuanto al mérito de las compañías y los artistas visitantes. Sería un error. No suelen venir ya grandes artistas, sencillamente porque no abundan como antes, y si las muestras que nos llegan acusan desmedro, en virtud de un cotejo imaginario, ello acontece en razón directa de la evidente decadencia del arte interpretativo en los países europeos que más contribuyeron a nuestra educación artística. ¿Dónde están ahora en España los Calvo, los Vico, los Valero y las María Tubau y los equivalentes de una María Guerrero, de una Rosario Pino, de un Morano y de un Borrás? ¿Dónde, en Italia, aparecen nom-





ELEONORA Duse, Sara Bernard, Rosario Pino y María Guerrero

bres dignos de la gloria de la Ristori, de Tomás Salvini, de Ernesto Rossi y dónde están las figuras reemplazantes de la Duse, de la Mariani, de la Reiter, de la Della Guardia, de Tina di Lorenzo, de Novelli, de Zacconi, de Garavaglia, de Andó, de Emmanuel, de Maggi, de Grasso? ¿Quiénes en París son los herederos de Sarah, de la Rejane, de la Després, de Coquelin, de De Max, de Guitry, de Signoret? Tales nombres individualizan a comediantes muy ilustres, todos los cuales tuvieron precisamente en mucho el aplauso del público argentino. Ellos, artistas cumbres, y muchos otros cuyos nombres pasearon también en alas de la fama, vinieron a Buenos Aires no solamente acuciados por cosechar el oro de América. Buscaban aquí el halago de ser comprendidos y exaltados por un pueblo para llegar al cual tenían que atreverse a la tremenda aventura de cruzar el océano y se llevaban con orgullo lauros conquistados en el nombre sagrado del arte.

No abarcamos en este renglón a los artistas líricos, para quienes también, por célebres que fuesen, la consagración del público porteño era valedera y constituía un anhelo. ¡Qué nómina formidable de divos podría engarzarse! Hoy el arte del "bel canto" no existe más que como una reminiscencia y una supervivencia. En vano se pretende resucitarlo mediante grandes pérdidas del erario público.

Cuando CRITICA, como piedra arrojada al estanque, hizo su desenfadada aparición, cambiando el tono del periodismo porteño y rompiendo contra toda ceñuda solemnidad, todos aquellos nombres estaban inscriptos en los anales de las salas teatrales porteñas y subsistía en su intensidad la afición de todas las esferas por el teatro. Nadie advertía ni quería advertir que se cernían sobre él amenazas. Y en los veinticinco años que han corrido, muchos son los que no han querido comprender los signos de otra época. Sobrevino el reino del cinematógrafo, que por los métodos a ultranza concentrados en el aprovechamiento de la popularidad de las estrellas ha apagado o eclipsado el relumbrón de la gente de tablas. Cualquier chiquillo en cualquier ciudad del mundo sabrá detallar hoy las intimidades deformadas por las gacetillas de docenas de artistas de la pantalla e ignora en absoluto el nombre de todo comediante, por notable que sea, que no haya hecho incursión en película, y también la radio ofrece más chance de popularidad efectiva que la escena.

Sin embargo, el teatro conserva su fuerza de encantamiento. Un Boyer, una Rainer, un Muni, una Morlay, y con ellos todos los comediantes emigrados a otro arte, lo añoran y fuera de él entienden estar penando en trabajos forzados. De veinticinco años a esta parte el teatro en Europa ha evolucionado, cambiado, pasado por zonas de transición, por crisis artísticas alarmantes, por penurias que parecían letales. Y de sus tribulaciones, y de sus inquietudes hemos hallado reflejo en el tráfico permanente de compañías. Como es lógico, ese tráfico mermó durante el período de la gran conflagración, que perturbó allá la normalidad de la labor artística, en histórica solución de continuidad. Fué el período en que el teatro local abarcó la mayoría de los escenarios abandonados, y si bien gozó de excepcional bonanza tuvo que pagar a la larga las consecuencias de aquella expansión demasiado brusca.

ES EVIDENTE LA DECA
INTERPRETATIVO EN E

ASTROS Y COMETAS DEL AÑO 13: ZACCONI, TINA, LA XIRGU, LA AGUGLIA Y LA REGNIER



Tina Di Lorenzo



Margarita Xirgu



Emilio Thuiller

En aquél año aparentemente desaprensivo de 1913 en que CRITICA se lanzó a andar, no se olfateaba en el aire, sin embargo, la guerra que trastocaría tan pronto al mundo.

Había algo de 1938 en ese momento. ¿O será pura casualidad que dos nombres de prestigiosos artistas extranjeros apareciesen, a igual que en la de este año, en la cartelera de aquél? ¡Zacconi, la Xirgu! A ninguno de los dos, en cambio, les fué bien durante 1913 en Bs. As. Zacconi, que había electrizado en 1904, resarcióse de aquella relativa amargura, cuando tras mucho tiempo, vino al Nuevo y ahora último, que después de otra larga ausencia se allegó con sus ochenta años a cuestas a despedirse. Nadie ignoraba en 1913 que se le consideraba el más grande actor del mundo, pero B. Aires no siempre ha sido fiel a los grandes artistas. Como antes y como ahora veíasele en "Hamlet", "Otelo", "El pan ajeno", "Espectros" y también "Don Pedro Caruso" y "El cardenal Lambertini" y además en la consabida "Muerte Civil", pero el Odeón no se llenaba. Y menos se llenó cuando Margarita Xirgu ofreció la "Icara" de Sellés o "Los pequeños" de Nepoty. Junto a "Electra", figuraba en el repertorio de ella "La chocolaterita". El primer actor era nada me-

Mimí Agu[illegible]

nos que [illegible]. Señalábase un característico de fuste que se llamaba Ruiz Tató. Pero el nombre de Margarita Xirgu, magüer las crónicas peninsulares, que aseguraban una revelación estupenda, todavía no estaba afirmado, por lo menos entre nosotros y sólo se sabía que el nuevo astro español provenía de la escuela catalana.

A buen seguro fué más afortunada que esa actuación la de la compañía española que encabezaron ese año en el Victoria y en el Buenos Aires Antonia Plana y Luis de Llanos. Por cierto que sin ser extraordinarios eran artistas muy atrayentes. El público les había acordado su amplia simpatía desde que en temporadas anteriores habían aparecido ambos junto a Pepe Tallaví; la Plana, como primera actriz y Llanos como galán. Contaban, por añadidura, con un excelente actor cómico en Emilio Díaz. Se lucía el conjunto en el copioso repertorio Quinteriano, sobre todo en "Amores y Amoríos". Dos autores del país encontraron estímulo en el cartel de esa compañía, Iglesias Paz y Muniaugurría.

En aquel 1913, trabajaron en el Buenos Aires, Mimí Aguglia y en la Opera, Marta Regnier. Dos actrices muy distintas, la temperamental siciliana y la frágil parisiense. Sus nombres se asocian en la lejanía del recuerdo, en virtud del ocaso de ambas, el uno simplemente amargo, y el otro atroz. Amargo el de la parisina, tan pizpireta y tan encantadora, en "La engatusadora" y en "El gusto del vicio", intérprete deliciosa de las comedias burguesas de Gavault, de Groisset y de otras frivolidades. Acudía por añadidura a Pailleròn y a Sardou, Buenos Aires la aclamaba, como París la idolatraba. Después creyó retirarse a tiempo poniendo en su ciudad una casa de modas. Hizo fortuna y la vió desvanecerse. Cuando quiso volver ya no era la tanagra de bulevar, ni la coquetuela irresistible.

La otra, ¡pobre Mimí Aguglia! Junto al ardoroso Grasso había conocido bramidos de admiración en el popular Marconi, cuales los de aquella cruda "Malía". Y ese año vino con elenco propio. Su esposo, Vicente Ferraú hacía de director. Sterni la acompañaba como primer galán de verdadera talla y Dondini como primer actor eficaz. Encarnó una "Salomé" erótica y una "Gorgona" tremebunda. Se atrevió a vestirse de Gianetto en "La cena de las burlas". Y estrenó de Bracco "Ni siquiera un beso". ¿Cómo una actriz de tales merecimientos pudo desbarrancarse? Lo cierto es que su América querida le fué fatal. Ya no volvió a Italia. Algunos años después realizaba jiras a salto de mata por el Pacífico y las Antillas. El éxito le abandonaba a medida que ella parecía huir de mejores probabilidades. En la miseria, empezó a trabajar en castellano, mal pronunciado, rodeada de comicastros hispanos de la legua. Nadie hubiera reconocido ya a la actriz magnífica venida de una comarca meridional a ser devorada por el trópico.

En la Opera, Tina di Lorenzo irradiaba también su último esplendor en una temporada deleitosa. ¿No se estrenó allí "¡Adiós juventud!", la bella estudiantina de Camassio y Oxilia, teniendo Tina por partenaires a Armando Falconi y a Febo Mari? Tina di Lorenzo había reinado en Italia y entre nosotros.

En el Odeón, se daba a conocer a nuestro público Félix Huguenet quien se singularizaba por la ductilidad con que enternecía en "El secreto de Polichinela", de Wolff; agitaba en "La barricada", de Bourget; hacía reir en "El abanico", de Flers y Caillavet y conmovía en "El Hogar" de Mirbeau.

Y también en ese año pasaba sin pena ni gloria por La Comedia, a título circense, el celebérrimo Toribio de las películas cómicas de porrazos, por otro nombre: Sánchez, precursor de Chaplin. También a él le encontramos un día viejo y arrinconado por el olvido, junto al mostrador de un "bistrot" parisiense, buscando en el alcohol, con cara triste de payaso en privado, los humos de recuerdos gloriosos. Se llamaba André Deed.

DE LA GUERRERO A LA BORELLI — MO

Hasta el año siguiente, mejor dicho hasta Agosto del año siguiente, que fué cuando se desencadenó la terrible tormenta europea, pareció responder a la vieja inercia el vaivén de compañías allá contratados y organizados por agentes de los empresarios sudamericanos, sobre la base de determinadas figuras, rodeadas fatalmente, de elementos baratos.

No obstante, a poco que se hubiera querido observar, se hubiera verificado que ya el ritmo no era el mismo, ni idéntico el impulso. Por grandes que fuesen las ilusiones de honor y provecho que incitaban a las tournées, siempre habían estado y seguían estando más que nunca pendientes del azar. Los empresarios hacían fortuna y se arruinaban alternativamente. Los grandes comediantes conocían eclipses y crepúsculos. Pero lo cierto es que en la época preliminar de la guerra el azar venía a ofrecer cada vez más difícil chance. Así, por ejemplo, las compañías dramáticas italianas antes tan favorecidas, de tan seguro rendimiento, sufrían revés tras revés, y los artistas de esa procedencia empezaban a retraerse. Así también, por ejemplo, el género chico español, que era el más proficuo de los negocios y había enriquecido a una taifa de revendedores, adscriptos a las empresas, se agotaba como producción y como atracción. Aquí el género chico criollo le salía al paso con visible ventaja, con todo y ser un mero remedo de él.

Todavía brillaba en su apogeo la ilustre actriz dramática María Guerrero, para quien el camino del mar era habitual y que de preferencia ocupaba el Odeón. ¿Desde cuándo menudeaban sus visitas? Desde el 97.

Echegaray había pasado de moda y el cartel se nutría mejor con Benavente y con los Quintero. Y estrenaba "El destino manda", de Hervieu y "La garra" de Linares Rivas. Hacía algunos años que Marquina había asomado como poeta de estro dramático y la Guerrero adivinó en él el alma de amanuense y lo tomó como escriba de la casa. En ese carácter de proveedor, lo trajo a Buenos Aires, y por un resonante "En Flandes se ha puesto el Sol" hubo que soportar tapices histórico-heroicos de mucho menor relieve. Envejeciendo en edad y agotándose en repertorio, la gran actriz siguió viniendo al Odeón unos cuantos años más, hasta inaugurar con toda pompa el Cervantes. Acaso su más fragoroso y legítimo éxito del Odeón lo obtuvo con "La malquerida". La compañía parecía siempre la misma y a la verdad que la integraban elementos incondicionales. Sin embargo, las actrices y los actores que lograban algún lucimiento al lado de la Guerrero aparecían a poco independizados de esa tutela y dando nombre a otros elencos. Sería larga la lista.

Quien r
pudiend
que otr
Existí
lido ren
y que n
sufragio
ras de
Novelli
no impe
tente pe
Otro
lengua
yoría, a
propicia
día, en
Olimpo.
Londres
yaba a
ba en
compañí
tuación
res de

Lyda

tes. M
to pr
tend
"Cadáv
en "Sh
El le
relevan
teatro
se que
ha ecli
En lo
lianos
represe
que sig
anunci
era con
pura i
pues p
nismo
en plen
Ruggero
en la C
zo ruid
sindicán
otra
más qu
lla y fa
mujer
las tabl
Quien
Ruggeri
otras d
Odeón
Gandus
canto f
to méri
tipado.

DURANTE LA GUERRA: EL GRAN BRULE Y EL FORMIDABLE GUITRY

AN
a
brote
brosa
rol
"El
porteñas lo encontraban "arbiter elegantor

La época se hizo peligrosa para los co
car el océano; salir de los países en conflic

★ En 1915 actuó por segunda vez en el
Comedia de Madrid, garantizada por la
so Escudero. Allí estaban la dulce Mercedes
Pepe Santiago, y el desopilante Juan Bona
tistas calificados como González, Zorrilla y
gas descollaba en "La gata de Angora" y "L
de Benavente, y Bonafé dominaba en "El
nio y figura", arreglos de pochades.

★ En 1916 volvimos a ver a Lucien Gui
los componentes de su elenco hallába



Anatole France — Lugne Poe, — Lucien

edad militar. Aquí se le conocía bien y se l
decir que San Petersburgo y Buenos Aires
que París. En rigor, el estreno de "Chant
mente su nombre antes de su primera ven
él se renovaba en estallido de fuerza la esc
Bataille no podían haber dado con más vig
digio en "Crainquebille", de Anatole Franc
buno", de Paul Bourget. A su lado, Signoret
hacía de segundo. Y la Geniat, con su tale

UROPEO EN LOS ESCENARIOS DE BUENOS AIRES

Por EDMUNDO GUIBOURG

A DECADENCIA DEL ARTE O EN EL VIEJO MUNDO

A LA BORELLI — MORANO Y MOSCOVICH

uiente, mejor
del año si-
do se desenca-
enta europea,
la vieja iner-
mpañías allá
anizados por
resarios sud-
base de deter-
deadas fatal-
baratos.
co que se hu-
par, se hubie-
el ritmo no
tico el impul-
e fuesen las
provecho que
nées, siempre
uían estando
ientes del azar.
ían fortuna y
ernativamente.
antes conocían
os. Pero lo
época prelimi-
azar venía a
s difícil chan-
o, las compa-
alianas antes
tan seguro
revés tras
de esa proce-
retraerse. Así
lo, el género
ra el más pro-
s y había en-
ía de revende-
las empresas,
oducción y co-
el género chi-
l paso con vi-
todo y ser un

en su apogeo
amática María
en el camino
l y que de pre-
Odeón. ¿Des-
aban sus visi-

pasado de mo-
nutría mejor
n los Quintero.
estino manda",
parra" de Lina-
gunos años que
asomado como
ático y la Gue-
l el alma de
nó como escri-
ese carácter de
a Buenos Ai-
ante "En Flan-
Sol" hubo que
stórico-heroicos
relieve. Enveje-
agotándose en
actriz siguió
unos cuantos
ugurar con to-
ntes. Acaso su
ítimo éxito del
n "La malque-
parecía siem-
verdad que la
ntos incondicio-
las actrices y
raban algún lu-
s la Guerrero
independizados
ndo nombre a
larga la lista.

Quien no formó nunca compañía pudiendo hacerlo con más títulos que otros fué Pepe Santiago.

Existía un actor español de sólido renombre que ya era maduro y que no había acudido nunca al sufragio sudamericano. En vísperas de la guerra llegó. Copiaba a Novelli en "Papá Lebonard", lo que no impedía que poseyese muy potente personalidad.

Otro actor excepcional, pero de lengua menos accesible para la mayoría, actuaba en ese momento, propiciado por la colectividad judía, en un tinglado de barrio, el Olimpo. Mauricio Moscovich, en Londres trabajaba en inglés y rayaba a gran altura. Aquí trabajaba en idisch. Hasta entonces las compañías judías, de periódica actuación habían sido en Buenos Aires de medianos actores residen-



Lyda Borelli — Paco Morano

tes. M[illegible]ich venía a ser un salto pr[illegible] No se necesitaba entender [illegible] aquilatar su arte en "Cadáve[illegible]iviente", de Tolstoy, o en "Shylock".

El le abrió el camino a otros relevantes actores que cultivan el teatro idich y quizás pueda decirse que ni siquiera un Ben Ami lo ha eclipsado.

En las vísperas trágicas, los italianos nos habían enviado como representante a Lyda Borelli lo que significaba en cierto modo anunciar un declive. La Borelli no era como su colega la Bertini una pura invención del cine mudo, pues procedía del teatro, y aquí nismo había surgido apadrinada en plena y ardiente juventud por Ruggero Ruggeri, a quien secundó en la Opera. La pantalla sólo hizo ruido en torno de su nombre, sindicándola como rival de aquella otra amanerada gesticulante y más que por actriz atraía por bella y fascinadora. La belleza de la mujer tenía más importancia en las tablas que ahora.

Quien muchos años antes, con Ruggeri había hecho "Salomé" y otras dramaticidades, ofrecía en el Odeón con dos bufos, F·perno y Gandusio, piezas reideras. Su encanto físico resultaba el más alto mérito. El cine la había estereotipado.

GUERRA: EL Y EL FORMI- UITRY

ANDRE Brulé se presentó ese año de 1914 en el Odeón. "El brote" era una novedad escabrosa. Brulé galanizaba en el rol creado por Max Linder en "El bailarín desconocido". Las
traban "arbiter elegantorum" y profesor de "chic".
zo peligrosa para los comediantes que querían sur-
r de los países en conflicto fué en adelante difícil.
ó por segunda vez en el Odeón la compañía de la
Madrid, garantizada por la presencia del propio Tir-
staban la dulce Mercedes Pérez de Vargas, el sobrio
el desopilante Juan Bonafé, entre un núcleo de ar-
omo González, Zorrilla y Vilches. La Pérez de Var-
La gata de Angora" y "La escuela de las princesas",
onafé dominaba en "El orgullo de Albacete" y "Ge-
gios de pochades.
mos a ver a Lucien Guitry en el Odeón. Sin duda
tes de su elenco hallábanse, como él, fuera de la



Lugne Poe, — Lucien Guitry — Signoret

se le conocía bien y se le admiraba. El mismo solía
ersburgo y Buenos Aires lo habían consagrado antes
gor, el estreno de "Chantecler" difundió universal-
antes de su primera venida. Formidable actor. En
estallido de fuerza la escena francesas. Bernstein y
haber dado con más vigoroso puntal. Era un pro-
ebille", de Anatole France, y un coloso en "El tri-
rget. A su lado, Signoret, en roles de característico,
Y la Geniat, con su talento, no se veía.

★ Una pareja insigne llegó durante la guerra. Susana Després y Lugné-Poe. Una de las más grandes actrices del mundo y el director estupendo de la Maison de L'Oeuvre. Venían sin elenco, en misión cultural, valiéndose de conferencias y fragmentos escénicos. A principios del siglo, estando ella en el apogeo de su carrera habían estado en el Avenida, juntos con André Antoine. ¡Casi nada! Tournée por el mundo del Theatre Libre, que había revolucionado y transformado el arte de la escena. Se recordaba a la Després en obras de Brieux, cuales "Blanchette", "Las reemplazantes", "La toga roja" y en aquel amargo y maravilloso "Pelo de zanahoria". Ella, sin caracterizarse, repitió trozos de tales creaciones.

★ Lugné volvería más adelante, fiel a su Maison en su vejez enhiesta, a pesar de traerle otros propósitos. Entretanto, mientras París estaba en peligro, arribó a nuestras playas otra vez la compañía de André Brulé. Hoy todavía sigue viviendo en su eterno repertorio y viejo y caduco hace una sombra de galán. Hacía, por supuesto, el galán en el Odeón, y ya no era el muchacho radiante de cuando estrenó en París el "Cherubien", de Croisset, o "El hijo del amor", de Bataille. ¡Calcúlese lo que será Brulé en 1938! Supervivencia de un actor elegante y flexible. Entonces, como también en 1930, que retornó al Odeón junto a Madeleine Lely, alternaba las obras de Donnay, Croisset, Tristán Bernard, Flers y Caillavet, con sus éxitos personales de "Rafles" y "Arsenio Lupín", sin comprender que esas "creaciones" policiales rubricaban su diploma descalificatorio y proclamaban la anulación y estancamiento voluntarios de un artista aparentemente llamado a mejores destinos.

DE LA DELLA GUARDIA A JOSEFINA DIAZ

María Guerrero proseguía ocupando periódicamente el Odeón. Diversas compañías españolas acudían a suplir la falta de otras europeas. La del Lara de Madrid, con Thuiller y María Palou, que ratificó la reputación de eficacia interpretativa de conjunto de que gozaron siempre las compañías estables de ese teatro madrileño. Nadie como Thuiller, que había creado en España el rudo "Juan José", de Dicenta, para decir con dulzura exquisita el prólogo de "Los intereses creados". Aquí se le quería mucho, y si su tránsito con la Xirgu no había sido feliz, en cambio podía recordar los éxitos junto a Rosario Pino. María Palou, ex tiple, brillante actriz, destacaba sus méritos en comedias como "La de San Quintín", de Galdós.

★ Otro español, viejo conocido de los porteños, maestro del buen decir y de la sobriedad interpretativa, se nos reapareció en el Victoria en 1917 y 1918: Manuel Díaz de La Haza. Habíase radicado largo tiempo en Chile, tratando de formar actores. Removió su vasto repertorio que lo abarcaba todo, con impecable selección. Argentina de nacimiento era la primera actriz, su hija Josefina Díaz, cuyo marido, Santiago Artigas, ocupaba con reciedumbre el puesto de primer actor joven. Buenos discípulos de tal maestro. Pronto la joven pareja tuvo compañía propia, imponiéndose en España. La vimos en el Odeón. Viuda, ella se casó en segundas nupcias con el actor Collado y ambos recorren ahora América bajo la dirección de Alejandro Casona. Aquel 17 y 18 fueron los años de su revelación gratísima.

Ella eclosionaba mientras una gran actriz italiana nos llegaba en el triste resplandor de su tramonto. La Clara Della Guardia, del teatro Nuevo no era la misma del Politeama y la de las últimas temporadas del Politeama, tampoco era la misma del inicio del siglo. Más que los años pesaba el agobio de las andanzas. Ya no estaba para estimularla Ettore Paladini, el veterano actor de quien tanto había aprendido. Otro excelente primer actor la acompañaba, Leo Orlandini. En el cartel, D'Annunzio y Sem Benelli, sin olvidar a Sardou. En homenaje al teatro indígena ofrecieron la versión de "Con las alas rotas", de Berisso.

EL INCESANTE DESFILE ESPAÑOL





Concepción Olona — Jaime Borrás — Antonia Plana

Había modestas y eficientes compañías de residentes españoles y como la de Salvat-Olona, la de Casimiro Ros, Clotilde Chico y la de Serrador - Mari. Esta última, muy arraigada en el gusto del público de esta capital, salió de pronto y por varios lustros recorrió el continente y al regreso toda una nueva generación Serrador había florecido. Con Serrador actuaron aquí, por aquel tiempo, Jaime Borrás, que después vino solo, y Matilde Asquerino.

La Guerrero siguió manteniendo el cetro de las actrices españolas, en actuación constante, hasta que en el Cervantes el pecado de hacer trabajar a hijos y sobrinos, sin notorias aptitudes, desacreditó los espectáculos que la pobreza de la carpeta de novedades había desbarrancado. Sólo Pepe Santiago y cierto año Emilio Thuiller y Hortensia Gelabert, vigorizaban el elenco. La vimos a doña María en 1923 aparecer en un rol que no era para su prestigio en "El niño de oro", por ejemplo. El Cervantes fué la tumba de sus devaneos financieros. Como artista, doña María no merecía esa debacle.

Rosario Pino, envejecida, reapareció en Buenos Aires, pero sin compañía, en el Empire, allá por 1921, en monólogos y diálogos, mas los viejos laureles no reverdecían.

Antonia Plana no volvió por nuestros tablados después de 1919. A su ex compañero de rubro, Luis de Llanos, vímosle muchos años más tarde, en tardío regreso, en el Victoria.

La Cobeña, que en etapa asaz remota se había presentado como rival presunta de doña María, volvió al país para presentarnos en su hija Carmucha a una actriz cumplida Federico Oliver, el autor de "Los semidioses", esposo de la una y padre de la otra, ejercía la dirección. Carmucha Oliver Cobeña, que se retiró muy prematuramente, se presentó en el Sarmiento, en 1922. Era un dechado de gracia natural gastada en comedias insignificantes. Carmen Cobeña figuraba episódicamente y prefería quedarse en cuarteles de invierno.

Por aquel entonces gozó de inmensa popularidad la pareja Ernesto Vilches-Irene López Heredia. Cobraban precios inverosímiles y llenaban diariamente el teatro. ¿Quién no recuerda aquellos éxitos de curiosidad y cursilería? ¡Cómo cambian los tiempos! Vilches había venido con la compañía de Tirso Escudero, en un gran conjunto, revelándose ameno galán cómico. Después, con la Guerrero hizo trabajo vario, destacándose en El Rubio de "La malquerida". Su compañera estaba en el esplendor de su belleza plástica, y ya en ese sentido había llamado antes la atención en el elenco de doña María. Maximino era entonces suelto galán. La Muñoz Sampedro, Bardem y Villarreal se lucieron frecuentemente. El público porteño en 1923 deliraba por ver a Vilches en "Wu li Chang" y "El eterno don Ju[illegible]" y a la Heredia en "Lady Frederick".

Ahora no los qu[illegible] ver ni regalados. Desde 1929 [illegible] la fecha, ha vuelto la Heredia [illegible] frecuencia, amparada una ve[illegible] Rizas Cherif y mal apuntala[illegible] siempre en la mediocridad de M[illegible]o Asquerino. Ha estrenado de [illegible]o, sin lograr asidero. La guerr[illegible] la vol[illegible] a empujar a estas [illegible] para acentuar su descrédito.

El caso Vilches es todavía peor. Después de 1928, en que ganaba el dinero a manos llenas y lo dejaba filtrar por una hendidura, no quiso volver a Buenos Aires si las empresas no le concedían al menos el ochenta por ciento de la entrada bruta. Hasta que a él también la guerra civil le hizo tomar las de Villadiego y al mostrarse aquí caduco fué brutalmente apeado del burro por la realidad. Ni supo antes hacerse perdonar el éxito de sus montajes escénicos de bazar, ni supo después capear la derrota.

Catalina Bárcena, atada a la astucia comercial del pseudo comediógrafo Martínez Sierra, se presentó con ese paladín en 1928 y volvió en 1930. En verdad era él quien hallaba sostén en ella, buena comedianta, graciosa, desenvuelta, fina. La voz nasal no le perjudicaba mucho. Más le perjudicaba el hueco repertorio martinezsierrano. En ese tiempo "Canción de cuna" no aparecía con la firma de la verdadera autora. Collado se distinguió por su mesura y simpatía como primer actor y Milagros Leal como actriz graciosa.

Josefina Díaz y Santiago Artigas acreditaron en 1930 el progreso realizado por ellos, triunfantes en la península. "Vidas cruzadas", de Benavente acrecentaba su más reciente éxito. A ese elenco, le tocaría estrenar a poco en España "Bodas de sangre", estreno que estuvo lejos de obtener la repercusión que entre nosotros con Lola Membrives.

RESABIOS DE UN GENERO POPULARISIMO



Carlos M. Pacheco — José López Silva

¿En qué había venido a parar el género chico español, que en la última década del siglo pasado y frescamente importado, había hecho furor en todas las ciudades sudamericanas y tenía en Buenos Aires plaza de enorme rendimiento? Todas las tiples y todos los cómicos de esa especialidad habían buscado la prueba de fuego porteña. Y Buenos Aires rejuvenecía a sus actores dilectos en la materia, algunos más conocidos aquí que en España, como lo habían sido Rogelio Juárez, Félix Mesa, Enrique Gil. Todo eso había pasado a la historia, siendo oropel fugaz en el tiempo. Figuras nuevas de género chico llegaban antes en cada vapor.

Algunas seguían viniendo, pero en realidad representantes en su mayoría de la época del pasado auge, que se debatían en la agonía del género.

¿Era Félix Mesa o la sombra de Félix Mesa, el que aparecía en el San Martín, junto a Constantino Ros y a la amenísima Amparo Astort, en 1915? Más que Rogelio Juárez, daba idea de un resabio de Juárez el verlo figurar a éste todavía en las temporadas de 1913, 1914 y 1916, en diversos escenarios del Apolo al Mayo, del Victoria a la Comedia. Los muy graciosos Emilio Carreras y Pepe Moncayo gastaban en esos años sus últimos cartuchos. Eugenio Casals combinaba operetas y revistas con viejas zarzuelas y las pocas novedades brillantes. Enrique Lacasa, José Ortiz de Zárate, Paco Andreu, Vicente Carrasco, Enrique Carrillo, Lugero y Montero, los músicos Penella y Palacios, encabezaban compañías de actividad intermitente. Miguel Lamas explotaba aún los más picaresco, en desahogos psicalípticos.

El popular sainetero José López Silva había puesto rumbo a Sud-América apenas concluídas las posibilidades en la península. Aquí apadrinó diversos elencos, uno en 1914 en el Avenida, otro, el de Casals en 1916, en el San Martín, donde privaban los sainetes de Arniches, desde "La revoltosa" hasta "Serafín, el pinturero". López Silva colaboró con Carlos M. Pacheco, para compañías argentinas con Llanderas para cuadros hispanos.

Casimiro Ortas, hijo, imponía su personal gracejo apuntalado en Casimiro Ortas, padre, en el Mayo durante 1914. Los espectadores del Apolo mal podían reconocerlo veinticuatro años después, desvanecidos el ímpetu juvenil y la natural vis cómica.

DE BENAVENTE A LA XIRGU PASANDO POR LA MEMBRIVES

Lola Membrives llegó a reemplazar en el favoritismo porteño a María Guerrero. Pero no antes de muchas vicisitudes. ¿Quién se acordaba de la tiplecilla de zarzuela? Desalentada de lo español, quiso incorporarse al teatro argentino. Lo intentó vinculando su nombre al de Casaux, en el Apolo. La tentativa no la satisfizo y de regreso a lo hispano comen[illegible] su período ascendente. Se le reconoció en España su personalidad. Los Quintero y Benavente le acordaron preferencia honrosa.

Benavente patrocinó una larga tournée de ella en 1922, con triunfal escala en Buenos Aires. Repasóse todo el repertorio del maestro, incluso un estreno exclusivo y por demás endeble, "Más allá de la muerte". Se incluyó en la cartelera a un autor local, Martínez Cutiño, con "El segundo amor".

Jacinto Benavente

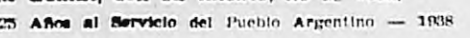
Diez años más tarde sería García Lorca quien patrocinase en el Avenida, otra temporada Membrives prolongándose las representaciones de "Bodas de sangre", estrenada en el Maipo, y de "La zapatera prodigiosa". Después Lola Membrives no ha cesado de mantener contacto constante con un público adicto que le ha celebrado últimamente dos dramas franceses, de valiente expresión.

Ricardo Calvo, heredero del nombre aureolado en el siglo anterior por Rafael, estuvo con sus virtudes de buen decidor en el Cervantes, en 1924. Amparo Martí asumía los roles de primera dama, "El Tenorio" se codeó con "Cyrano" y Feliú y Codina, Echegaray y Benavente fueron vecinos. A la verdad, solo le quedaba a Calvo el apellido.

Morano, a quien hemos aludido más arriba, vino diversas veces y una de ellas en 1931 con la Membrives. Se le notaba claudicante, aunque en "El Avaro" en la última temporada que ofreció se sobreponía a toda declinación. Claudicante también había parecido Simó Raso, notabilísimo actor y lo pareció el gran Borrás, allá por el año 1924 en el Avenida, a quien el júbilo quería ver saltar como un lobo en "Tierra baja", recordando su vigor de antaño. Hacía filigranas en "Alfilerazos". Vencido regresó Bonafé, del cual se añoraban las creaciones jocosísimas de cuando integraba el cuadro cómico de Tirso Escudero. Vencido retornó Fernando Díaz de Mendoza, soportando los pesos de hijos y parientes.

A otras compañías de jerarquía menor no les faltó el aliciente del éxito, del éxito sin reserva. Tales las de Valeriano León, llegada en 1931, y la de García León-Perales llegada en 1932. Repertorio sin categoría, de vulgar solaz. Volvieron reiteradamente y la última no retornó por varios años a España. Conjuntos que ganaron simpatía y se ingeniaron por no retenerla.

La alta dignidad del teatro hispano vino a reivindicarla Margarita Xirgu, intérprete estilizada y depurada en la inalterable continuidad artística. Había estado de nuevo entre nosotros en 1923. Pero fué en su último viaje, en medio del cual le sorprendió la guerra civil, que el triunfo más categórico aureoló también en América su carrera ejemplar. Después de "Bodas de sangre", en "Yerma" dió la medida de su elevada capacidad creadora. Y sigue triunfando entre nosotros, para dignidad de nuestro públi-



DE ISADORA DUNCAN A ANTONIA MERCE

Isadora Duncan

Tampoco podríamos pasar por alto a ciertas bailarinas notables, aunque escapan al renglón de esta reseña. Isadora Duncan, Pastora Imperio y Tórtola Valencia se encontraron en Buenos Aires en 1916. El año anterior se había visto haciendo de fin de fiesta, añadido exóticamente a la compañía española de dramas policiales que capitaneaba Ramón Caralt, a una bailarina sugestiva, que se hacía llamar la Argentina, por otro nombre Antonia Mercé, la que volvió para actuar más destacadamente en el San Martín, en 1919. Encarnación López, la Argentinita, completaba a título de relleno, los espectáculos de la Meller, en el Empire, en la fulgurante aparición que acabamos de rememorar.

Grupo estupendo el de todas ellas. Ninguna pretendía rivalizar en el arte clásico de Ana Pavlova, la cual volvía a ser admirada y aclamada entre nosotros en 1919.

Isadora, por su parte, tendía a una estilización helénica, aunque bailase si le daba la gana "La Marsellesa". Su estética había sido de tan poderosa levadura para el arte plástico universal como la que preconizaban animadores de conjunto cuales Diaghileff, Massine y De Maré y su personalidad, había tenido todavía más resonancia y que la de virtuosos como la Pavlova y Nijinsky.



Antonia Mercé

Las otras eran españolas y si Tórtola hacía composiciones abigarradas, en cambio Pastora representaba la danza española en su raigambre popular y en su fuego racial. Encarnación seguía los pasos de ésta, tendiendo a cierta exquisitez. Y Antonia entraba consciente y deliberadamente a la estilización pura de lo español más hondo y más genuino. Pero aun no había triunfado en París ni convencido al mundo.

Triunfadora absoluta, resurgió en el Colón al cabo de largo tiempo y Buenos Aires la recibió con delirio, sin recordar aquellas distantes tentativas. Su arte alcanzaba límites de prodigio, quintaesencia del más rico y más sabroso de los folklores, creación tan elevada y diáfana como una rapsodia de Falla en que vibran los acentos más genuinos de un pueblo pintoresco por definición.

ENVIOS PERIODICOS DE PARIS: DE LA SERGINE A GABY MORLAY

¿Después de Guitry, qué equipos mandó la escena francesa? Vióse llegar alternativamente algunas figuras notables, siempre con elencos de cuarto plano. Signoret no tuvo suerte al venir por cuenta propia. Menos la tuvo Gabrielle Dorziat, tan favorablemente conocida. En cambio, tardó en venir Cecile Sorel e interesó como una reliquia.

De Max, con la Grunbach, apoyados en un cuadro del Odeón de París, en el que figuraba Desfontaines, estuvieron el mismo año que Huguenet, con Vera Sergine, allá por 1920. Eran justamente famosos, sobre todo ellos. De Max no había sido inferior a Coquelin, pero estaba cascado. Huguenet componía tipos a maravilla y se hallaba en la madurez.

Vera Sergine retomó la senda de Buenos Aires en 1927 y 1929, y su marido Henri Rollan, fué una revelación. Ella iniciaba el declive, que pudo verificarse en su labor de 1931.

Un actor y una actriz que vinieron juntos varias veces a partir de 1922, ganaron de manera incondicional la simpatía del público porteño. Francen, que seguía minuciosamente los pasos del extinto Guitry. Germaine Mermoz, que tardaría en imponerse en su propia patria y a quien Buenos Aires estimulaba con su decidido voto. Primaban todavía Bernstein y Bataille en las carteleras.

Desmembrado el rubro siguieron viniendo. En 1928 la Dermoz, junto a Escande y Joffre, daba a conocer en su original "Maya" de Gantillón y en 1929 Francen ofrecía "Sigfrido", de Giraudoux.

A él le absorbió el cine además del teatro, razón que impide a los artistas europeos las largas jiras de artes. Ella fué más consecuente. Se la aplaudió junto a Marchat y a Magnier en el Odeón, en 1933, en "La loca de la casa", de Vesper y "La compradora", de Passeur. Y por último, tras el estruendoso éxito suyo parisino de "Elisabeth, la mujer sin hombre", vino con el director René Rocher, que en el Vieux Colombier acaba de crear esa obra. Advirtióse en Rocher la presencia de un animador de talla y en Squinquel un actor soberbio. La Dermoz rutiló además en "La mujer en flor".

Rosemberg nos visitó en 1921 y con él Alice Beyat y Janine Ronceray. "El hombre de frac", "Petit café", "La bella aventura" dieron idea de la elegante soltura bien conservada de ese actor agudo.

Ocupó el Cervantes la compañía capitaneada por Valentine Tessier y Gretillat, él un actor un poco rígido; ella actriz de evidente superioridad. No en balde había secundado ella a Jacques Copeau en el historia del Vieux Colombier. Estaba deliciosa en "La carroza del Santo Sacramento", de Merimée. Encarnaba con igual poderío heroínas de Ibsen, que mujeres cuyo modernismo dejaba atrás a aquellas cerebrales de 1900.

María Teresa Pierat, astro solemne de la Comedia Francesa demostró su fiereza olímpica en "Fedra", y en "Casa de muñecas", en 1924. Le acompañaban buenos actores como Weber y Luguet. Venía en calidad de director el ultrafamoso Lugné-Poe. Y aquí fué donde al margen de la Pierat el maestro venerado ofreció versiones completas de su labor en la Maison de L'Oeuvre. ¿Quién no recuerda, por ejemplo, el arte exquisito y sobrio de "El paquebot Tenacity" y la reciedumbre de "La casa ante todo"? Se leyó en una velada, roles en mano, "El cornudo magnífico", de Crommelynck, considerada entonces muy audaz. En esas representaciones se lucieron la Andreyor y Allain Durthal.

En 1928 actuó sin mayor arraigo la insignificante Maud Loty en la Opera.

En 1929 estuvieron en el Maipo y Odeón las compañías de la Spinelly, de Victor Boucher y de Feraudy. La primera, una actriz de coqueterías frívolas, harto vieja, pero vistosa. El segundo, actor de moda en París, ágil y personalísimo. El tercero, vieja y genuina gloria en digna ancianidad.

Boucher representó a Bourdet y a Pagnol. Feraudy rememoró el Mirbeau de "Los negocios son los negocios", y en "La dicha del día", probó qué fuerza le asistía siempre a pesar de ser casi octogenario.



Gaby Morlay

Jean Max, Aimé Clairiond, Margueritte Romanne y Roger-Gaillard le secundaban. Ganaron dinero recurriendo a la novedad de "El proceso de Mary Duggan".

Beatrice Bretty, societaria de la Comedia Francesa gustó mucho en 1931. Y al año siguiente nos llegó otra actriz de voceada fama, Gaby Morlay, última intérprete dilecta de Bernstein, la nueva favorita del público de París. En su elenco estaban Debucourt y la franco-argentina Delia Col. "Melo", dió la pauta del repertorio.

El excelente director Pierre Aldebert, exhumador de "El misterio de la Pasión", prestigió una com-



Vera Verg[illegible]

pañía que fracasó económicamente en el Colón en 1937. Rachel Berendt anticipó allí las dotes que le valieron triunfar este año en el Odeón. En el Colón la Verneuil, Joubé, Marcó y Roger Gaillard eran sus compañeros de tablas y en el Odeón compartió el cartel con Marchat, actor de seguro porvenir, y con Magnier, viejo gallardo. La primera vez que vino éste último y ya entonces era muy veterano, fué en 1923 con Blanche Toutain, declamando el repertorio heroico-romántico rostandiano de la Porte Saint Martín. Junto a Marchat [illegible]nier gustaron dos actri[illegible] de primer orden, Germaine Laugier, que estrenó "Tóvarich", de Deval, y Elisabeth Hijar que en "Libertad provisoria", de Durán y otras obras de calidad dejó vislumbrar las mayores posibilidades artísticas.

Y aunque nos referimos casi exclusivamente a las compañías de dramas y comedias, ¿cómo no citar la presencia de artistas franceses tan populares en otros géneros, de la resonancia universal de la Mistinguett que realzó el cuadro brioso de la Rasimi en la Opera, para modelo de futuras revistas criollas, que un día cercano abarcarían en su elenco al propio Mauricio Chevalier en el Porteño?

ULTIMO ESPLENDOR DE UNA ESCENA GLORIOSA: DE NICODEMI A BRAGAGLIA

La regularidad del tributo de la escena italiana consiguió estabilizarse de nuevo tras el arribo de la compañía Nicodemi. En el interín habían avanzado hacia Buenos Aires elementos italianos residentes que por lo común se limitaban a recorrer nuestras provincias. Buenos y malos comediantes anclados. Buenos y modestos como Emma Pirovano y Antonio Bolognesi, como Emma Cairo-Bordeaux y el veterano Cavalli, que en 1914 y 1915 estuvo infatigable revolviendo todos sus éxitos bufos y los años inmediatos no abandonó la brecha aunque le flaqueasen las piernas.

En 1915 se nos ofreció la ocasión de aplaudir una última vez al vibrante Gustavo Salvini, el hijo del glorioso Tomás. No negaba la sangre. En "Hamlet", en "Otelo", en "La cena de las burlas", rivalizaba con los mejores. Como al padre la mucha edad no le agobiaba.

Nicodemi desembarcó su elenco tres años después de la guerra. ¿Cuántos hacía que él, joven periodista y aprendiz de autor se había marchado de Buenos Aires? La Réjane le había palanqueado en Francia y Nicodemi siguió allí las huellas de Bernstein. Hasta que se sintió reclamado por el teatro italiano, del que se trocó en fecundo colaborador y activo propulsor. Vera Vergani, Cimara, Luppi, Almirante, respondían de la eficiencia del primer equipo.

Nicodemi volvió periódicamente. Vera Vergami, con su don excepcional de simpatía, aseguraba el eje de un elenco siempre nutrido de valores. Sergio Tófano fué grata adquisición de una de las últimas jiras. Los mejores autores franceses e italianos modernos ofrecían buen lucimiento a intérpretes sobrios y delicados. Sarment y Zorzi, Gantillón y Viola, Pirandello y Gantillón. Campaña continuada que no fué estéril.

María Melato vendría a emular esa campaña, en 1923 y 1925, la primera vez con Sabatini y Marcacci, la segunda con el recio Betrone. ¡Qué repertorio más inmenso el de la ingeligente actriz. Andreieff con "El pensamiento", "La vida del hombre", "Anfissa", D'Annunzio con "La ciudad muerta", "El hierro" y "Gioconda"; Benelli, con "Rosmunda" y "Arzigogolo"; Pirandello, con "Vestir a los desnudos"; Rosso de San Secondo, con "La bella durmiente", "La rosa y los monumentos" y "El delito del hostelero Bassá"; Vedekind, con "Espíritu de la tierra". Veladas de arte que ya no son frecuentes y que en esas temporadas, se repetían.

Por el entonces debutó en el Cervantes otra muy interesante actriz italiana, de procedencia rusa, Tatiana Pavlova. La acompañaban buenos directores de escena y cada espectáculo era una lección, no obstante no ser ella una actriz comparable a la Melato. Entre los excelentes actores que la rodearon, atrajeron la figura varonil de Clalente y el dominio de Donadio. "Los bajos fondos", de Gorki, "La señorita Julia", de Strindberg, "Kasatka", de Alexis Tolstoi, y "Celos", de Arzibachef, fueron obras vertidas y presentadas con maestría. Era evidente la influencia de los grandes directores rusos en el montaje, cuyo sintetismo relevante sorprendía por la fuerza expresiva. [illegible] dirigía la interpretación en la primera temporada. Dowv y [illegible] cuidaban de la "mise en scene" en ambas.

Italia Almirante ocupó el Cervantes en [illegible], Renato Vislente da-

Dario Nicodemi

ba solidez al elenco. El repertorio no podía ser más amplio. Pero la actriz un poco gastada, no logró imponer sus dotes, por mucho que fueran en alto grado meritorias. Defendió con eficacia obras de Chiarelli, de Venezziani de San Secondo, de Berrini, de Forzano, de Rocca, demostrando buena voluntad hacia la nueva generación italiana. Fué interesante su versión de "Los sabios de Villatriste", de Rusiñol.



La famosa bailarina La Goya

LA GOYA Y LA MELLER

Lola Membrives no se decidía a apartarse del género chico. Su esposo, Juan Reforzo, seguía adicto a ciertas temporadas a Juárez, en las que se distinguía la pareja Meliá-Cibrián. La Membrives misma cantaba couplets como fin de fiesta en las actuaciones de Juárez de los años 14 y 16. Fines de fiesta que solía completar con sus bailes la Malagueñita y a veces Inés Berutti.

A las tiples sucedían las tonadilleras. La Goya salía a cantar al final de las funciones de Félix Mesa, en el San Martín. Y reinaba en todo su esplendor alternando con una compañía de cantos y bailes regionales en el Avenida, en 1914. De la joven bailarina la Gioconda, sobrina de aquélla, saldría Aurora Jauffret, actriz malograda en las andanzas interminables e inextricables a Rafael Arcos. Este último entretenía con sus excentricidades en 1916, en el mismo escenario en que Amalia Isaura, grano de sal, deleitaba con breves encarnaciones.

Raquel Meller, respaldada por Gómez Carrillo traía el 19 el nimbo de una fama europea adquirida en París. Significaba el súmmun del género tonadillero. En adelante, cantó toda la vida "La violetera", "El relicario" y "Gitanillo", hasta que los parisienses se dieron por vencidos. Pedía el oro y el moro ante las proposiciones de volver a Buenos Aires. Y lo hizo hace pocos meses a la hora última del poniente, altanera aún en el largo agostarse.

Y ya que hablamos furtivamente de artistas al margen de las compañías de comedias y dramas, no olvidemos al inimitable Frégoli, que se decidió a despedirse de lejanos admiradores en 1924. Siendo inimitable, no le faltaban discípulos, cual Fatima Miris, por ejemplo, que tentó el aplauso porteño en diversas ocasiones. A Frégoli le faltaba en su último avatar la agilidad sin la cual su idiosincrasia artística fallaba por la base. Le faltaba además el candor especial del público de antaño. Porque el público seguía siendo candoroso, pero para atracciones de otra índole. Frégoli pertenecía a la etapa pretérita del "café-concert".

UN HOMBRE PARA UNA EPOCA: PIRANDELLO

Téngase bien en cuenta que no hacemos aquí reseña del teatro europeo de un cuarto de siglo, sino rápida y sucinta crónica del desfile durante ese tiempo de compañías que lo representaban, que no es lo mismo. Por eso nos detenemos más en las figuras interpretativas que en las obras. El teatro español se quedaba en Benavente y los Quintero, como prestigios dominantes. Nadie les reemplaza hasta el advenimiento de García Lorca. Toda la medianía comprendida en ese vasto espacio la hemos soportado y ha contribuido a estragar a nuestro público con lo chabacano, lo cursi, lo ramplón y el retruécano a guisa de humorismo. En compensación, Benavente renovador aparecido en 1900 y García Lorca, renovador surgido treinta años después, han sido nuestros huéspedes, gratos al aplauso, aquí no escatimado. García Lorca afirmaba que su consagración la debía a Buenos Aires.

★ El teatro italiano decrecía en la cantidad de colosales intérpretes, pero evolucionaba en la dramaturgia. D'Annunzio pasaba hasta después de su muerte al archivo, por grandilocuente. Bracco quedaba relegado como Bataille en Francia. Benelli ya no encontraba la garra de "La cena de las burlas". Creábase el llamado "grotesco", merced a un tanteo de Chiarelli. Y se producía la aparición desconcertante de Pirandello, que escapará a los límites del teatro italiano en sí.

La primera obra teatral de Pirandello data del año en que nació CRITICA, mas el nombre de ese trastornador del teatro contemporáneo no ganó universalidad hasta "Seis personajes", en 1920. Diversas muestras de ese teatro de silogismo, de cerebralismo, de razonamientos a ultranza, de honda imaginación, nos llegaron poco a poco. Y el mismo Pirandello desembarcó un día al frente de un elenco, para complacerse en nuestro ambiente y dejar raíces afectivas donde tanto se le admiraba y veneraba.

★ El teatro francés cambiaba sus planteles de autores y de comediantes. Apreciábamos muestras tardías y pálidas de esa evolución. Compañías mediocres, en general y salvo excepciones, no dejaban de hacernos presente la revelación de Lenormand, de Sarment, de Giraudoux, de Vildrac, de Geraldy, de Bourdet, de Amiel, de Raynal, de Deval, de Achard, de Passeur, de Gantillon, de Marchand, de Romains, y, últimamente, de Josset, Anouhil, Salacrou y Duran, pero cedían al consejo de los empresarios de incluir de vez en cuando "El dueño de las herrerías", y mezclar abigarradamente Racine con Verneuil y Ben Jonson, con Maurice Leblanc.



Luis Piran llo

TEATROS EXOTICOS: EL GRAN MOISSI Y TAIROFF

De otros teatros europeos el eco era distante; se arguyó casi siempre la dificultad idiomática. Comediantes ingleses de primerísima calidad no vinieron nunca. South America debe estar para los comediantes de Londres en las antípodas. En 1915 alcanzó buena fortuna en el Odeón la "troupe" inglesa de Maurice Bandmann, con Cynthia Cooper y Katie Jates. Hasta la de Sterling, de reciente actuación, no volvió como compañía regular. Programas eclécticos los de Sterling, con Shakespeare, Bernard Shaw y dramas policiales.

Los alemanes, en cambio, nos mandaron intérpretes magníficos, a partir de la iniciativa de Urban, en 1928, quien encabezó una compañía discreta en el Odeón, donde figurabn María Newes, e hizo venir al gran actor Pallemberg, que con el mismo elenco trabajó de inmediato en el Coliseo.

Urban planeó la venida de Moissi, que en 1931 constituyó la nota más alta de la temporada teatral. Tras Moissi, en seguida, Wegener.

Moissi era superación de artista. En "Edipo", "Hamlet", "Fausto", "Espectros", "Almas solitarias", "El cadáver viviente" y "Doce mil", las facetas de su talento refulgieron. No era cosa de creer entonces que la barbarie nazi proscribiera pronto con Moissi a lo mejor del teatro alemán. Huyó él de la infame persecución antisemita e ingresó al teatro italiano y si viviera hoy tendría que huir otra vez. Nacido en el Tirol, la lengua italiana le era familiar. Moissi murió en la pena de la expatriación, cuando su arte estaba en el cenit. Jolhiana Terwin y actores inteligentes le formaban cuadro.

Wegener hizo un Otelo notable y rayó a gran altura en dos obras de Strindberg, "El padre" y "Danza macabra".

Otras temporadas dramáticas alemanas inolvidables y relativamente recientes, la de 1934, de Kate Dorch y Gerda Müller; la primera, una extraordinaria actriz de composición. Y las de Werner Krauss, en cuyo elenco estaban María Bard y Elsa Knott, y actores brillantísimos, como Halprecht, Westenhagen, Leubenthal y Leudesdorf. De Schiller a Hauptman, un repertorio de arte, con sabios montajes escénicos realizando encarnaciones descollantes.

Más raras todavía las visitas de teatro ruso. Más que raras, pues Nikita Balieff, con su llamado "arte menor", vino tarde y mal, cuando su "Chauve-souris" estaba desmantelado. Le había precedido con ventaja el "arte menor" de Duvan-Torzoff, presentado en el Colón en 1924. Imaginería plena de magia. Pero, en cambio, estuvo el arte indudablemente mayor de Tairoff y pudo admirarse algo directo de un tecnicismo magistral que, con Stanislavsky, Vakhtangoff, Meyerhold y otros animadores de talento enseñó a la escena europea la senda por donde podía irse a la revitalización de la escena. Memorables son los espectáculos de Tairoff de 1930, como "El huracán", de Bill-Belotzekosky, "Amor bajo los álamos", de O'Neill, y los remozamientos insospechados de "Adriana Lecouvreur", "Giroflé-Giroflá", "El día y la noche".



A. Tairoff *Alejandro Moissi*

Admirable Alice Koonen, la primera actriz, pero digno de ella todo ese hirviente conjunto del Kamerny de Moscú.

El mismo año que nos advino Moissi, se dió a conocer en el Nuevo un actor judío, de labor en idisch, que llamó la atención por su virtuosismo. Era Ben-Amí, quien en un repertorio parecido al de su correligionario que trabajaba en alemán, realizó encarnaciones que aún a aquellos que no podían descifrar su idioma, dejaba suspensos, tanto en "Hamlet" como en "Campos verdes", "El idiota" y "Periferia".

Otro excepcional artista de lengua israelita llegó más tarde, al Coliseo. Pero éste, Mauricio Schwarz interesó más que individualmente por el maravilloso sentido de la presentación escénica. Todo Buenos Aires acudió a ver las estampas dinámicas de "Joshe Kalb". En rigor se trataba de la escuela rusa que concedía al escenario una vida espectacular, colorida y hormigueante.

DE PIRANDELLO A LA FECHA

Y en 1927 contamos al fin con la hora de la visita de Pirandello. Nombre dominante en el mundo entero. Su ultranza razonadora había tratado al teatro como una media en la que una mano llega por dentro hasta la punta y la vuelve bruscamente del revés. Acaudillaba el genial draamturgo a una troupe discreta, que era natural que se especializase en lo pirandelliano. A Marta Abba y Lamberto Picasso les correspondía la mayor responsabilidad interpretativa, pero por medianos que fuesen los actores la mano del maestro les infundía relieve. "Seis personajes" pareció más claro y más humano. Con "La dama del mar", rindió Pirandello homenaje a Ibsen.

El famoso autor se encariñó con Buenos Aires y retornó en calidad de conferencista y amigo, exento de troupe. Y concedió a una compañía argentina la primicia absoluta de "Cuando se es alguien".

En el "Enrique IV", de Pirandello, encontró buen pedestal Ruggero Ruggeri, el cual hacía largo tiempo que nos tenía privados de su visita. Desde aquella antigua actuación suya de la Opera, la de "Salomé", de la Borelli, que escandalizó a la curia, su nombre de artista había crecido y se le adjudicaba jerarquía eminentísima. Aquella obra y otras pirandellianas, como "Todo sea para bien" y "El placer de la honestidad", le procuraron la ocasión de ratificarlo. Andeina Pagnani no fué mala colaboradora.

Aquel Gandusio que conocimos con Piperno y con la Borelli, regresó al Odeón, pero con otra "partenaire", Mimí Aylmer. Sacaban partido reidero a un género insubstancial, contiguo a la pochade, en el que era práctico su compañero Luigi Almirante.

Falconi, el marido de Tina de Lorenzo, buen cómico a su vez, nos obsequió en 1927, para contraste con su cuasi senectud, la juventud alegre de Paola Borboni. Por supuesto el repertorio era preferentemente hilarante.

Un correcto elenco, sin suerte, se debatió en la Opera en 1928 bajo el rótulo Menicheli-Migliari-Pescatori.

Pescatori volvió en 1931 con la Borboni y con aquel excelente Luppi, tan aplaudido en el elenco Nicodemi, y de Paola Borboni no supimos gran cosa hasta ahora, que en colaboración con Luigi Cimara se defiende mal en el Politeama. No vibra en ella la alegre juventud de antes, pero la actriz ha depurado sus medios.

Bragaglia, el fundador de "Los Independientes", que ha depuesto su disconformismo estético, capitanea esta compañía con el mismo criterio desaprensivo con que el año pasado también en el Politeama, estaba al frente del elenco Ricci-Adami, cuya serie de novedades careció de verdadero interés.

Lo rápido de la reseña no impedirá observar por la simple nómina de compañías, de qué modo decrece gradualmente la calidad fiel reflejo de la triste realidad actual del teatro itálico, en el que a todos los intentos suele faltarles capacidad de vuelo. Pasada la etapa de Pirandello, ¿qué resta?

Y en general, la reflexión vale para todo lo que corrientemente nos llega de Europa. Algunas buenas obras con intérpretes sin talla. Muchas obras mediocres con intérpretes a ras de medianía.

¿Cómo no añorar los viejos tiempos en que se esperaba a las compañías europeas como maná de arte?

EDMUNDO GUIBOURG

PAULINA SINGERMAN Y EVA FRANCO SE ADUEÑARON DE LA SIMPATIA POPULAR

(Viene de la página 3)

tróse grata realidad. En esta temporada se estrena "Cuando tengas un hijo", de Eichelbaum, y Paulina prueba sus fuerzas en "Liliom", de Molnar, con discreta fortuna: puede abordar algo que no sea trivial; las dos obras citadas respaldan su ambición. En 1932 ya no admite compañeros en el cartel, y actúa en el Odeón, sin fortuna, a pesar de haber ofrecido una pieza de la calidad de "Soledad es tú nombre", de Eichelbaum. Llega el éxito con "Mademoiselle", obra de Jacques Deval, en la quo la actriz acomete un papel sin mayor importancia, luciéndose, en cambio, como una gran comediante Milagros de la Vega. Este éxito afirma a Paulina Singerman, quien se decide a abordar el teatro insustancial e interpreta en 1933, en el Liceo, piezas cómicas. En el Ateneo sigue en 1934 su tendencia, y en 1935, sin cambiarla, obtiene un halagüeño éxito de toda la temporada con una pieza brasileña: "Amor", de Obduvaldo Viana. En 1936 emprende una jira por países americanos y España, donde la sorprende la rebelión militar. Retorna a América, y finalmente vuelve a Buenos Aires, después de haber cosechado encendidos elogios a su juventud, simpatía y dotes de comediante. En 1938 realiza un buen trabajo, que llega por momentos a lo excelente, con la dirección de Armando Discépolo, interpretando el personaje de Catalina en "La fierecilla domada", de Shakespeare, y más tarde consigue un nuevo éxito interpretativo en "Amor, dulce amor", de Noel Coward.



Las actrices Paulina Singerman y Eva Franco

MUCHOS ESFUERZOS DEJARON ENSEÑANZAS QUE SE ASIMILARON





ARRIBA: Gloria Ferrandiz y Armando Discépolo. ABAJO: Faust Rocha y Berta Singerman

SIMULTANEAMENTE con las temporadas que acreditan estabilidad se desarrollan otras a lo largo de estos veinticinco años que hemos de considerar como esfuerzos aislados, aun cuando en algunos casos alcancen una duración mayor que la de una temporada. No consiguieron arraigar, y en muchísimos casos lo merecieron cumplidamente. Naturalmente, es imposible citar en una reseña de esta índole todos los esfuerzos aislados. Algunos, sin embargo, acuden a la memoria.

★ LA RENACIMIENTO

Así, la compañía Renacimiento, que actuó en el Nuevo en 1922, a raíz de la huelga de actores y de la división de los autores. Estaba formada en su gran mayoría por comediantes del conjunto de Camila Quiroga, y se pusieron disciplinadamente en manos de Armando Discépolo, director lleno de méritos. Este conjunto estrenó en muy armónicas versiones obras como "La cáscara de nuez", de Pico y Eichelbaum; "El turbión", de Defilippis Novoa, y "La vida se reconstruye", de María Laura Segré, destacando la labor de comediantes como Carmen Casnell y Pablo Acchiardi.

★ DISCEPOLO, EN EL NUEVO

En 1929, nuevamente Armando Discépolo asume la dirección de un elenco sin jefe, el de Arata, con el cual toma el teatro Nuevo que, al morir, deja vacante Roberto Casaux. Allí, con actrices y actores como Rosa Catá, Luisa Vehil, Ilde Pirovano, Amelia Senisterra, Fregues Ugazio, Scarcella brinda espectáculos inolvidables como "Maya", de Gantillon, gran trabajo de Rosa Catá; "Topaze", de Pagnol, en que se destaca Fregues; "La fábula del lobo", de Molnar; "Knock", de Romains.

★ PASA AL ARGENTINO

Al año siguiente, otra vez Armando Discépolo, esta vez en el Argentino, libra la batalla de sus sueños. Con la incorporación de Berta Singerman, recitadora eximia, en calidad de primera actriz, pone en escena "Invitación al viaje", de J. J. Bernard; "Fábrica de juventud", de Alejo Tolstoy; "Nieve", de Przibiszewsky, y antes de que Berta Singerman se agregara al conjunto, la nota excepcional de "Fin de jornada", de R. O. Sherrif. Con la dirección de Discépolo tenemos la grata revelación de que en Berta Singerman hay una gran actriz y confirmamos los elogios que los demás actores merecen.

★ TRES TENTATIVAS

En el verano de 1936, antes de la temporada oficial, Armando Discépolo vuelve a la actividad directiva y de manera triunfal. Pone en escena una endiablada comedia de Pirandello, "Questa sera si recita a soggetto", y lo hace con brío extraordinario, con perfecta identificación del espíritu humano, insuflando en los intérpretes un fervor que rinde frutos sorprendentes. La excelente actriz Milagros de la Vega realiza un trabajo de calidad; Perelli vuelve a imponer sus ricas dotes; Manolita Serra y Juan Carlos Croharé se destacan en papeles de suma responsabilidad; Pablo Vicuña vuelve a señalarse como un actor joven lleno de posibilidades.

Al comenzar la temporada de 1937 otra obra de Pirandello, "La nueva colonia", tienta a Discépolo y la pone en escena en el Politeama. Acaso menos feliz el director, de menor calidad el elenco o más abstrusa la obra, el hecho es que no interesa el espectáculo y cae. Discépolo, entonces, pasa al Argentino, donde ofrece teatro breve: "Mientr'aiga", de Payró, y "Se alquila", de Samuel Heras, son dos estrenos que suscitan favorables comentarios, así como la reposición de "La casa grande", de Bugliot y De Rosa.

En 1938, Discépolo asume la dirección de Paulina Singerman.

★ BUENA COMEDIA

En 1925, otro esfuerzo independiente cumplido por Fanny Brena y Eliseo Gutiérrez en el Marconi permite al público porteño aplaudir una obra como "La ronda del hijo", de José Pedro Bellán, pero el público no apoyó este intento. Nuevamente la actriz, unida al actor chileno Alejandro Flores, busca en vano el favor del público desde el Cervantes, en 1927, así como tampoco lo halla en una efímera actuación en el Sarmiento.

★ OTRO ESFUERZO

Alfredo Camiña, en el Sarmiento, evidencia su condición de actor de positivas dotes interpretando "El judío Aarón", de Eichelbaum, y "Yo tuve veinte años", de Defilippis Novoa, en el año 1926. Luego lo vemos a menudo en conjuntos de los que es siempre primera figura, pero se trata ya de intentos menos desinteresados.

★ BREVE TEMPORADA

En 1926, también, un veterano actor, afamado por su excelencia, Enrique Arellano, brinda desde el escenario del Ideal una serie de espectáculos reduciendo a un acto obras de Ernesto Herrera, el gran dramaturgo uruguayo, y pone en escena piezas como "Ánimas benditas", de Elías Castelnuovo, "Nadie la conoció nunca", de Eichelbaum, y "La fiera indomable", de R. Scalabrini Ortiz.

★ GLORIA FERRANDIZ

Gloria Ferrandiz, primera actriz que une a su ductilidad y riqueza temperamental una inteligencia aguda y una cultura superior, estrena en el Marconi, con la dirección de Francisco Difilippis Novoa, "María la tonta", de dicho autor, rotundo éxito interpretativo de la actriz y anima obras de repertorio universal como "Resurrección", de Tolstoi, y "Casa de muñecas", de Ibsen, defendiendo así el buen nombre de los comediantes criollos un poco venido a menos en ese año 1927. En 1929 realiza otra campaña desde el Ideal, estrenando en un conjunto que tiene la denominación de Artistas Unidos y la dirección de Defilippis Novoa, una pieza que impresiona gratamente: "Las descentradas", de Salvadora Medina Onrubia.

★ SMART Y ARGENTINO

Otra experiencia fugaz, en 1927, y que se caracterizó por haber estrenado una obra de gran dignidad fué la de los hermanos Cicarelli; la obra es "N. N., homicida", de Eichelbaum. Este elenco lo dirigió Enrique Gustavino. El mismo director intentó, en el Smart, después de la temporada oficial, atraer al público con buenas obras y estrenó "Moliere", original de Gustavino; "Dardamelle", de Mazaud, y "El teatro soy yo", pieza de presentación de un autor de poderoso interés: César Tiempo. "El mal de la juventud", de Bruckner, procuró un éxito al conjunto, en el que figuraban Mario Soffici y Maruja Roig. En 1934, un año después, Gustavino se hallaba al frente de un conjunto en el que figuraban como primeros actores Mario Soffici y Orestes Caviglia. Desenvolvió su actividad en el Argentino y estrenó "Cuando el diablo mete la cola", del escritor danés Soya; "El gran Dios Brown", de O'Neill, con uso de máscaras; "Crimen y castigo", de Dostoievsky, y finalmente "Roma", de Enrique Larreta. Fué todo un generoso impulso.

★ PARA NIÑOS

En 1932 un hombre desinteresado, Sandro Piantanida, organiza, sin éxito, en el T. Opera, espectáculos para niños, y la tentativa muestra actores como Ilde Pirovano, Francisco Petrone y Oscar Villa, plenos de simpatía y de buena voluntad.

★ EN EL PARIS

En la temporada oficial de 1935 un conjunto bien organizado, que cuenta entre sus primeras figuras a Iris Marga, Luisa Vehil, F. Petrone, Arturo García Buhr y Orestes Caviglia, quien asume la dirección además de su puesto de primer actor, se presenta en el París. Allí se lucen ampliamente dichas primeras figuras, y muy especialmente Iris Marga y Luisa Vehil, cuyo trabajo en "La pequeña Catalina", de Savoir, y "Miss B", de Bessier, es objeto de vivos elogios. La puesta en escena, de Juan Severino, es excelente.

★ ESCRITORES Y ACTORES

Más o menos en la misma época; en enero de 1935, una iniciativa largamente madurada se concreta en espectáculo en el escenario del Comedia. Es la empresa del Núcleo de Escritores y Actores que adopta como distintivo la sigla N. E. A. En ella figuran, como directores escénicos, Antonio Cunill Cabanellas, Armando Discépolo, Samuel Eichelbaum y Edmundo Guibourg y existe un comité de lectura integrado por Arturo Cerretani, Augusto A. Guibourg y César Tiempo. El elenco, de primer orden, tiene entre sus nombres los de las actrices Luisa Vehil, Iris Marga, Gloria Ferrandiz, Rosa Catá, Elsa Martínez, Fedel Després, Paquita Vehil, Juana Sujo, Fanny Yest y entre los actores a M. Fauts Rocha, Francisco Petrone, José Gola, Sebastián Chiola, Miguel Mileo, Guillermo Battaglia, Cirilo Etulain, Homero Cárpena, Juan Corona, Juan Vehil, J. Walfish, Julio Ferrando, en quien ya apunta el director, y otros.

La falta de adhesión del público, frecuente en estas tentativas de verano, malogra la iniciativa, que se concreta en dos obras: "El cordero del pobre", bajo la dirección de Eichelbaum, y con decorados de Saturno Santaliestra y Felipe M. Guibourg, la única obra de Stefan Zweig que se haya dado en Buenos Aires, y "Max, la maravilla del mundo", de A. Cambours Ocampo, dirigida por A. Discépolo y con un bello marco escenográfico de Andrés Guevara.

★ OTRAS TENTATIVAS

A estos esfuerzos hay que agregar los cumplidos en 1930 por Berta Singerman con su Teatro de Cámara; la actuación de Enrique T. Susini, desde 1932 a 1936, en el Odeón, contando el primer año con la colaboración de Antonio Cunill Cabanellas en la temporada en que se ofreció como primicia mundial "Cuando se es alguien", de Pirandello; la presencia de la A. E. T. U, cooperativa que desde el escenario del Nuevo continuó en 1932 la acción comenzada en Montevideo; la experiencia de la Opera, con Ana Arneodo y Carlos Bouhier, dirigidos por Octavio Palazzolo; la formación de un elenco para brindar, a fines de 1933, desde el tablado del Corrientes, la bella pieza de Justino Zabala Muñiz, "La cruz de los caminos"; la iniciativa de Milagros de la Vega y Carlos Perelli, en 1931; las varias temporadas veraniegas realizadas en el Cómico por Francisco V. Bolla, con la cooperación de jóvenes comediantes; las representaciones de "Las razas", de Bruckner, con la dirección de P. Suero, en el Cómico, en 1934; la actuación de la compañía Danessi - Arieta, dirigida por Ildefonso Rodríguez, en el Fémina, en 1935; la presencia, en 1930, del elenco Casuell - Arieta, timoneado por Carlos Calderón de la Barca, y, finalmente, las campañas de Roberto A. Tálice, quien a fines del 35 y comienzos del 36 organizó dos temporadas en el Sarmiento y Corrientes y da a conocer "Detrás de tu frente", ensayo muy promisorio de Rodolfo y Carlos A. Orlando, y "Juan Felipe", de Julián García, quien se manifiesta dueño de viva sensibilidad dramática y riqueza de pensamientos. Tálice había logrado con anterioridad un éxito con "Dios se lo pague", de Joracy Camargo.

★ LOS AFICIONADOS

Además de estas tentativas aisladas y de alguna que otra temporada de género chico como la que realizan en el Mayo Cicarelli-Charmiello-Dardés y más tarde en el Mayo y en el Fémina Cicarelli-Sapelli-Dardés con obras en las que varias apuntan como muy meritorias, hay un movimiento de actores no profesionales que realizan una labor más evolucionada y más consecuente que la de los antiguos centros filodramáticos. Así, el Teatro del Pueblo, dirigido por Leónidas Barletta, y que durante años ofrece espectáculos al aire libre y en locales especialmente habilitados hasta que la Municipalidad le concede la explotación del teatro Corrientes, donde en 1936 inaugura la nueva modalidad del teatro polémico.

La Agrupación Juan B. Justo, institución de buenos aficionados, fué dirigida por Samuel Eichelbaum y representó "Le feu qui reprend mal", de J. J. Bernard, en una versión titulada "El huésped queda", que destacó la labor de la actriz Fanny Yest, luego entregada al teatro profesional. Luego prosiguió una labor encomiable bajo la dirección de Barthelemy y actualmente Rafael Di Yorio orienta los espectáculos con empeñoso acierto.

Teatro Proletario, otra institución meritoria, pagó la audacia de su nombre sufriendo persecuciones policiales que acabaron por matarlo. Sus notas destacadas fueron "Hinkeman", de Toller, y "Hombres grises". En 1935 tiene vida efímera Teatro Libre, con actores y aficionados, cuyo principal espectáculo fué "El secreto", de Ramón Sender, en el Moderno. Derivación del anterior es Teatro Independiente en el Argentino que ofrece "La inocente", de Lenormand, con la presencia de una artista de la recitación, Mony Hermelo. También brinda escenas de "Las praderas verdes", de Mac Connelly, con aficionados negros, y un boceto de César Tiempo: "Alfarda". Lola Membrives dirige un Teatro Universitario y con intervención de la eminente actriz se ponen en escena fragmentos de "El arenal de Sevilla", de Lope. El Teatro Cavea, integrado por universitarios, también, en buena parte, ofrece ya en 1935 su noveno ciclo de espectáculos esporádicos que dirige un ex profesor de la Facultad de Filosofía y Letras, D. Rómulo Martini. Milagros de la Vega y Carlos Perelli fundan en La Peña el Teatro Intimo, que interpreta piezas y fragmentos de obras de Lope, Shaw, O'Neill, Strindberg, Dantas, Maeterlink, Cayol, Sánchez Gardel, Florencio Sánchez y producciones de escritores argentinos actuales.

En el barrio de Boedo el esforzado autor José González Castillo fué el alma de una peña artística, Pacha-Camac, cuyos espectáculos teatrales recibieron el auspicioso apoyo del vecindario y elogios de la prensa.

★ EL CERVANTES

En 1935 se crea el Teatro Nacional de Comedia que comienza a funcionar en el Cervantes en abril de 1936 bajo la dirección de Antonio Cunill Cabanellas. Cumple en el primer año un programa de reposición de obra nacional, versión de una pieza clásica y el estreno de varias comedias de autores argentinos: Samuel Eichelbaum, Arturo Cerretani, Venancio Montiel y Horacio Rega Molina, poeta que así hace sus primeras armas en el teatro. En el segundo año, 1937, se repone una pieza de Sánchez, se ofrecen estrenos de Lorusso y De Rosa, Juan Zocchi y Belisario García Villar, noveles los dos últimos y en el tercer año, que es éste, se brindó una comedia de Martínez Cuitiño y otra de Darthés y Damel.

BRILLANTES ANIMADORES CONTINUARON LA LABOR INICIADA POR EZEQUIEL SORIA



Gonzáles Castillo

Joaquín de Vedia

VEINTICINCO años de esfuerzos, no siempre continuados ni siempre hacia adelante, han llevado al teatro nacional a un punto en que negar su prosperidad porque circunstancialmente se encuentre restringida, sería poco serio. Los autores con su febril producción, acaso demasiado fecunda; los actores con su trabajo de forzados, acaso demasiado repentista; el público con su apoyo franco, acaso demasiado extenso; han levantado este teatro nuestro al que podemos mirar si no con orgullo, por lo menos con la satisfacción de saber que es difícil hacer más en tan poco tiempo y sin tradición ni escuela.

Los maestros se improvisaron, pero fueron eficaces. Estudiaron en el inmenso espacio del escenario, geométricamente tan limitado, y de su aplicación, de la observación de los intérpretes extranjeros que nos han visitado, de las referencias de libros y revistas, surgió una cultura que fué y es en muchos de ellos, envidiable. Ezequiel Soria había desbrozado el camino que otros abrieran, pero luego y, en su mismo momento, advertimos junto a su nombre los de otros animadores que merecen gratitud. Así Joaquín de Vedia, descubridor de gemas como Florencio Sánchez y Paúl Groussac. José León Pagano, que dió el espaldarazo a autores como Samuel Eichelbaum y Edmundo Guibourg. Vicente Martínez Cuitiño abrió el escenario a J. P. Bellán. Angelina Pagano, maestra de actores; Elías Alippi, siempre deseoso de mejorar la puesta en escena y dispuesto a levantar la puntería cuando el público lo permite. Enrique De Rosas, hábil y de gusto seguro, que acoge al Folco Testena de "El hombre que pudo matar"; Roberto Payró, que impone orden en el teatro por acción de presencia; Enrique García Velloso, estimulante y cordial; Pascual Carcavallo, animador de su teatro y dispuesto a brindar su escenario a las mejores producciones del género breve; Armando Discépolo, uno de los grandes directores del teatro criollo, fervoroso siempre al servicio de las buenas obras nacionales o extranjeras; González Castillo, recio y amical, cuyo buen consejo fué siempre útil a actores y autores y cuyo afán de maestro se advierte hasta su muerte en la dirección de la peña Pacha-Camac; Alberto Ballerini, uno de los primeros en captar la importancia de una buena puesta en escena; Defilippis Novoa, enamorado del teatro y espíritu superior, que puso a contribución su talento y a cuyo fervor se debe la reincorporación a las actividades teatrales de Salvadora Medina Onrubia, que se había iniciado años antes con "Almafuerte". Samuel Eichelbaum, que demostró sus dotes en una cruzada artística, la de Los Tres, y en la puesta de sus propias obras. Poco a poco la mayor atención en la solidez de los decorados, su sentido —realista o no— de seria contribución a la armonía del espectáculo, se imponen. Los conjuntos abandonan el papel ruidoso, frágil y trémulo para reemplazarlo por decorados corpóreos, con puertas de madera y si bien el papel sigue reinando, acuden en su auxilio bastidores mejor armados, tela, madera y modernos materiales unidos a una más inteligente disposición, aprendida en los libros de escenografía que llegan de Europa y comienzan a preocupar. Escenaristas de primer orden surgen entre nosotros, como Rodolfo Franco, Carlos Ferrarotti, Héctor Basaldúa, Jorge Larco, Enrique T. Susini, Saturno Santaliestra, Juan Severino y varios más de iguales méritos

Entre los directores que con un sentido general más hicieron por la renovación de los escenarios en los últimos tiempos, debe citarse a Discépolo, Susini y Cunill Cabanellas.

Calderón de la Barca ha sido y es también de los directores y animadores inquietos, así como lo fueron Berta Singerman, que tuvo un colaborador eficaz en el escenógrafo Ourwantzoff, Orestes Caviglia en el París, Mario Soffici en el Nuevo, Enrique Gustavino en el Argentino, Octavio Palazzolo en el Opera, Camila Quiroga, que fué de las primeras en exigir a sus compañeros un respeto riguroso para con el público en lo que a vestuario y "mise en scène" refiérese y cuyos espectáculos fueron siempre alardes de buen gusto; Carambat, que tiene, entre otros muchos, el mérito de haber aportado al teatro nacional un autor de las condiciones de Arturo Cerretani; Roberto A. Tálice, que se hizo especialmente meritorio por su presentación de autores noveles entre los que dos o tres acreditaron positivo valor; Edmundo Guibourg, director celoso de no inhibir las condiciones naturales del intérprete. Tales son, con las omisiones lógicas en una reseña de esta índole, los nombres de los que han animado la producción de autores y actores y la han sostenido con la solidez de su propia personalidad y con el calor de su entusiasmo.

A. Ballerini



García Velloso

VEINTICINCO AÑOS DE MUSICA EN LA ARGENTINA

(La canción, las obras de cámara, la producción sinfónica, la ópera argentina, las instituciones musicales, la enseñanza de la música, intercambio con otros países).



Por ATILIO E. TORRASSA

El último cuarto de siglo, cuya actividad se ha registrado diariamente desde estas columnas, ha sido fundamental para el arte argentino. En música, si no hemos llegado a una forma de expresión propia, se ha salido de la simple imitación del molde extranjero para ir elaborando poco a poco la síntesis de elementos anímicos y expresivos que definan nuestras características. Así como en lo étnico nuestro país va adquiriendo fisonomía propia, por fusión de diversos elementos europeos en un ambiente geográfico, etnológico y económico determinado, así de las distintas corrientes musicales europeas que aquí se emularon por el prurito de parecer "civilizados" o al día con las modas del viejo continente ha nacido una literatura musical cada vez menos impersonal y más nuestra. En la canción de cámara, los resultados son positivos. En ópera, tenemos ya algunas obras que han de quedar como sólido fundamento. En el género sinfónico, poseemos composiciones que pueden alternar con las consagradas en los programas europeos de conciertos, en los cuales hacen ya más frecuentes apariciones. Menos afortunados en los géneros de sonata, concierto, trío, cuarteto, tenemos sin embargo, manifestaciones en que se vuelca con dignidad, en molde clásico, la sustancia sonora del lenguaje de nuestro pueblo.

★ NACIMIENTO DE LA MUSICA ARGENTINA

La música en nuestro país puede decirse que nace en el primer cuarto de este siglo. Antes, no existían una verdadera escuela musical, ni conciertos regulares, ni una manifestación propia. Se desconocía aquí la casi totalidad de la producción sinfónica, coral y de cámara. Sólo la ópera, impuesta por el mimetismo social de la clase rica, por seguir modas extrañas, hacía su aparición regular y conquistaba adeptos en el pueblo. Imperaba la escuela italiana. A todo ello se debía que antes de tener compositores tuviéramos cantantes, algunos "pastiches" de arias o de piezas románticas para piano, y hasta algún ensayo de ópera. Entre los que viajaban, que eran muchos, la importancia de la música no era ignorada. Hasta algunas de nuestras grandes figuras históricas o literarias hay que mencionarlas como aficionados a la composición: Echeverría, Alberdi, Mármol. Primero fué el clasicismo el que llegó tímidamente a nuestras playas, impregnando nuestro incipiente literatura y las primeras manifestaciones musicales. Esa influencia, a través de Haydn, se advierte en nuestro hermoso Himno.

Después fué el romanticismo, desalojado pronto por la ópera italiana, cuya avasalladora influencia llega hasta el 18 o 20, en que el "francesismo" estuvo en auge en la canción de cámara, hasta el punto de que podrían citarse centenares de composiciones sobre poesías francesas, a la manera de tal o cual autor de la misma nacionalidad. La imitación es signo de cultura en agraz. No hay que sorprenderse de ello, tratándose de un fenómeno formativo como el que venimos esbozando y sobre el cual, desgraciadamente, nada orgánico se ha escrito.

★ LOS PRIMEROS MUSICOS NUESTROS

De los precursores, podemos citar a Amancio Alcorta, Pedro Esnaola, Francisco Hargreaves. Este último es el autor de las primeras óperas: "La gatta bianca" (1877) y "Los estudiantes de Bolonia" (1897). Pero la ópera nace en realidad con Arturo y con Pablo María Beruti, así como el género sinfónico y de cámara con Williams y Aguirre. Arturo Beruti estudió en Leipzig, gracias a una pensión de $ 120 mensuales que le concedió el Parlamento, después de haberse iniciado aquí con su padre y con Antonio Bassi y probado sus aptitudes. Tuvo en el conservatorio de la ciudad alemana a Carlos Reinecke, Salomón Jadasshon, Oscar Paul y Willy Rehberg por maestros. Escribió allá para canto y piano, dos sonatas, una suite y dos oberturas, que se ejecutaron en los conciertos de Conservatorio y en el Palacio Real, de Sttugart. De regreso, en 1890, compuso una "Sinfonía Argentina", una fantasía para piano y orquesta, una suite para cuarteto de cuerdas, serie de romanzas, etc. Lo interesante es que toma algunos motivos de nuestras danzas nativas, orientación que después de algunas piezas de corte italiano en el canto y de sinfonismo alemán en su música, llevó también a la ópera, como lo atestiguan "Yupanki", libro de Larreta, inspirado en una leyenda incáica (cantado en la Opera por Caruso, Elisa Petri, Remo Ercolani, Ana Lucazewsca, J. Tabuyo y R. Galli); "Los héroes", escrita para el centenario de 1910 y representada en 1919, en el Colón, bajo la dirección de Tulio Serafin, y una obra inédita, "Facundo". Murió en 1937 después de muchos años de injusto olvido. Pablo María, que falleció en 1916, estudió también en Leipsig y entre otras obras, que no pudo estrenar, dejó "Cochabamba".

De esa época es Alberto Williams, quien después de recibir lecciones aquí con los discretos maestros de entonces obtuvo beca para ir a perfeccionarse en Europa. Pormenores de ese período hemos dado en la nota aparecida en estas mismas columnas, no ha mucho.

★ FORMACION EUROPEA

Williams estudió en el Conservatorio de París con J. Mathias, Carlos de Beriot, Ernesto Giraud, Emilio Durand y Benjamín Godard, notables maestros. Regresó por la misma fecha que Pablo Beruti, actuando de pianista y director de conciertos (a él se deben los conciertos sinfónicos de la Biblioteca), y después de un período de imitación encontró su verdadero camino yendo a las estancias para empaparse de nuestro folklore. Julián Aguirre, fundador de la E. Argentina de Música, estudiaba en España, con Juan Emilio Arrieta, mientras los anteriores lo hacían en Leipzig y París. Retornó también por el 90. Aguirre comprendió, cómo Williams que la fuente de inspiración estaba en las voces de nuestra tierra, simple lenguaje intuitivo del pueblo, al que había que elevar a la categoría de idioma musical propio por una labor de elaboración y de creación, como han hecho todos los grandes compositores, desde Bach hasta Ravel, Falla y Stravinsky, unos directamente, otros como coronamiento de un largo proceso elaborativo. De ellos procede una pléyade de compositores. De Pablo Beruti, uno de los más serios, inspirados y técnicamente maduros: Gilardo Gilardi. De Arturo Beruti recibió la primera enseñanza, que completó en París, Felipe Boero, otro de nuestros buenos músicos. De Williams procede Pascual de Rogatis, compositor de sólido prestigio, y José André, José Torre Bertucci y Alejandro Inzarruaga. De Aguirre, Ernesto Drangosch —compositor, director de orquesta, notable pianista—, quien se perfeccionó en Berlín con Ansorge (piano) y con Humperdinck en composición. Es uno de los primeros argentinos que triunfó en Europa como concertista, llegando a actuar como solista bajo la dirección de las mejores batutas de entonces (1903-1905): Joachim, Busoni y D'Albert. También pueden considerarse discípulos de Aguirre, Celestino Piaggio, compositor y director, y Rafael González, excelente acompañante, concertista y profesor de piano. Puede decirse que todas las escuelas europeas importantes de composición tuvieron su influencia aquí: Boero se perfeccionó en París con Vidal; López Buchardo lo hizo en la misma ciudad con Albert Roussel; Athos Palma estudió con Troiani,



El maestro Alberto Williams, cuya labor ha sido tan provechosa en la composición y en la enseñanza

maestro italiano radicado entre nosotros, ex alumno del Conservatorio San Pietro a Majella, de Nápoles (fué discípulo de De Nardi y Sarrao); André y J. J. Castro estudiaron con D'Indy, en el Conservatorio de París; Vicente Forte estuvo radicado y siguió cursos en París, y viajó por España y Estados Unidos, empapándose del folklore peninsular o atendiendo su cátedra de literatura en una Universidad de Estados Unidos. De Rimski-Korsakoff recibió lecciones E. García Mansilla, diplomático y compositor, y Jacobo Ficher, ruso, nacionalizado argentino. En el Conservatorio de San Pietro a Majella completó su preparación Constantino Gaito, quien actuó en Europa como director y pianista y también aquí, durante 25 años, antes de consagrarse por entero a la composición y la cátedra. De él recibieron enseñanzas no pocos compositores, entre ellos, Juan José y José María Castro, Luis Sanmartino, Monserrat Campany, Peacan del Sar y Joaquín Cortés López. Floro M. Ugarte completó estudios en París y también José T. Wilkes, y Ricardo Rodríguez. Otros se formaron íntegramente entre nosotros, como Raúl H. Espoile, Alfredo Schiuma, Gilardo Gilardi. De los maestros locales de la primera época debemos citar a Rinaldi, a Fornarini, a García Lalanne, que dieron sólidas bases a muchos de los buenos compositores actuales.

★ NUESTRA PRODUCCION MUSICAL

En la canción de cámara, la producción es copiosa. Abundan las composiciones con letra en francés o en italiano, imitando tal o cual modalidad europea. Haremos caso omiso de ellas, para referirnos sólo a las que emplean nuestro bello idioma. De ellas, unas siguen la forma popular, otras introducen nuestros ritmos o inflexiones melódicas en la forma clásica del lied, otras comentan versos de nuestros mejores poetas, y las hay, en fin, que son creaciones puramente subjetivas. Julián Aguirre (1869-1924), no ha sido superado en este género. Con finura, con exquisita sensibilidad, supo captar la esencia de nuestro cancionero en sus bellas melodías. Sus cuadernos de "Aires criollos" y "Aires nacionales", y otras composiciones para canto y piano, como "El nido ausente", "Serenata campera", "Vidalita", sus cantos escolares ("Al borde del agua", "Arre caballito", "Cu cu", "Don Gato", "Era un ratoncito", "Romancillo del lobo") son clásicas, por su melodía tan nuestra, por su acompañamiento sencillo, por su sabor típico, por su fineza y expresividad. De él es un continuador feliz, con alguna influencia francesa, Carlos López Buchardo. "Seis canciones", "Cinco canciones argentinas", "Siete canciones infantiles", son dignos exponentes de su labor. "Canción del carretero", "Jujeña", "La canción desolada" sobre versos de González López, Gustavo Caraballo y Leopoldo Lugones, respectivamente, son muy conocidas. Alberto Williams ha cultivado con éxito este género: "Vidalita", "Quena", con letra del mismo compositor, son finas muestras de su ingenio. Muchas composiciones podrían citarse; aunque la vastedad de la materia nos haga caer en muchas omisiones, cabe mencionar: "Cantos gauchos" (Molina Massey), de Alfredo Schiuma; "Trece canciones argentinas" (L. Lugones); seis canciones con letra de Barletta y su enjundiosa producción coral ("Vidalita santiagueña", "La vieja", "Ocay") de Gilardo Gilardi; "Chacayaleras" (seis canciones), "Huaynito", "El palito", "Collar de perlas" (dos canciones), de Raúl H. Espoile; "Baladas argentinas", "La barca", de Floro M. Ugarte; "Mensajes líricos" (La tapera", "La tarde", "Flor de cardo", "El elogio de las rosas" (Lugones), "Canciones infantiles", de José André; "Vidala" (Rafael de Diego), "La campiña dormida" (ídem) y "Chacarera", de Pascual de Rogatis; "Si muero...", "Serrana" (César Carrizo), "Jujeña" (González López), de Felipe Boero; "Romance de ausencia" (Ricardo Rojas), de Vicente Forte; Juan José Castro ha puesto música a poesías de Tagore, Juan R. Giménez y Heine; "Poemas de Cuyo" (Alfredo R. Bufano), de Monserrat Campmany; "Doce melodías" de Cayetano Troiani; "Sueño del atardecer", "Viento", "Tres poemas de R. Tagore", "Ocho canciones salteñas" de Athos Palma; "La mariposa" (Luis María Jordán), de Ricardo Rodríguez; "Otoño" y "Primavera" de Juan B. Massa; "Raza gaucha" (Yamandú Rodríguez), de Salvador Merico; "El ombú" y "Llora el gaucho" de Luis Gianneo. Luis Sanmartino, Pedro Sofía, Alejandro Inzaurraga, Alberto E. Ginasterra, Antonio Micheli, Armando Schiuma, Ana Carrique, Lia Cimaglia,

GILARDO Gilardi, uno de los más cultos y serios compositores argentinos

María Teresa Maggi, Ana Serrano Redonnet, A. Juravsky, José V. Lafarga, Celia Troise, Miguel Francese, etc., también han dado obras interesantes de esta modalidad.

Asimismo ha tomado desarrollo la canción escolar, con Aguirre, Gilardi, De Rogatis, André, Boero, Espoile, Gil, Pasqués, Massa, Valenti Costa, etc.

★ OBRAS PIANISTICAS

Las composiciones para piano son muy abundantes también. Williams es el que posee mayor número: más de cincuenta. "En las sierras", "Aires de la Pampa", "Cortejo campestre"; sus "Hueyas, "Gatos", "Milongas" son muy conocidas. Aguirre ha dado páginas bellísimas, como "Aires criollos", "Aires nacionales", "Huella", "Intima", "Zamba". Ernesto Drangosch, entre otras, "Fantasía casi sonata" y "Cuatro piezas características", para piano. Gilardi ha escrito "Cinco piezas esdrújulas", un tríptico que estrenara Raúl Spivak, una hermosa trascripción de su "Serie argentina", "Bailecito" y "Campera", de López Buchardo; "Noches en la enramada", "La tapera", de Vicente Forte; "Danza santiagueña", de Manuel Gómez Carrillo; "En la sierra", de Alejandro Inzaurraga; "Triste", de Ernesto Machado; más de veinte piezas para piano de Felipe Boero ("Tres aires populares argentinos", "Marcha infantil); "Sonata", "Danza", "Variaciones" y "Final", de Juan José Castro; "Dos ritmos argentinos" y varios álbumes con título en francés, de Cayetano Troiani; "Sonatina", de Ricardo Rodríguez; varias páginas muy modernistas de Juan Carlos Paz; "Sonata", de José María Castro; "Rapsodia argentina", de Pascual Quaratino; "Sonatina", de Herberto Paz; "Sonata", de Joaquín Cortés López; "Les penitents" y "Vidalita", de E. Pallemaerts; "Sonata" y "Nocturno", de Corubeto Godoy; "Danza negra", de Pascual de Rogatis, pujante estilización; "Cuatro piezas para teclas blancas", de Honorio Siccardi; "Tres estampas", de Jacobo Ficher; "Tres piezas" y dos sonatas para piano, de Roberto García Morillo; dos sonatas, de Pascual Grisolía; las sonatinas de Ana Carrique, Pedro Sáenz Amadeo y María Haydée Sheller; "Sonata", de Lita Spena; "Sonatina", de Antonio de Raco, noveles estos últimos, son expresiones diversas de nuestra literatura para piano.

★ GENERO INSTRUMENTAL DE CAMARA

No es más abundante. Lo mismo ocurre ahora en todas partes, pues la expresión íntima de los salones aristocráticos va siendo substituída por la orquesta, cuya variedad de recursos llega más al auditorio y da mayores posibilidades al compositor. Además, el género instrumental de cámara es un refinamiento de colectividades de cultura desarrollada.

Han cultivado con éxito este género, dejando diversas obras (sonatas, tríos, cuartetos, etc.), Alberto Williams, Gilardo Gilardi (de quien ha hecho aplaudir por toda América el Cuarteto de laúdes Aguilar, su hermosa "Evocación quichua"), P. de Rogatio, Raúl H. Espoile, Constantino Gaito, Torre Bertucci, Juan José Castro, José Gil, Jacobo Ficher, Juan Carlos Paz, Julio Perceval, Roberto García Morillo, Emilio Napolitano, Lucio Goldberg, Elsa Calcagno, Alejandro Inzaurraga, Lorenzo Soderini, Luccio Schiffrin, Federico Heinlein, Francisco Teck, etc.

Para el género coral G. Gilardi ha compuesto páginas hermosísimas y un "Requiem" y una Misa, que son notables exponentes del género religioso. Su discípulo, Pedro Valenti Costa, tiene una producción coral muy interesante y ha acreditado una técnica segura y sumo tacto en la transcripción de obras a cuatro o más voces. Su cuarteto vocal "Ariel" y su coro mixto merecen mencionarse con elogio. Felipe Boero ha compuesto una "Misa solemne", un oratorio y 17 coros "a capella". Constantino Gaito, José Gil y otros tienen no pocas obras de este género.

★ OBRAS SINFONICAS

Naturalmente, la producción sinfónica es la más vasta y la que demuestra mayor madurez. Arturo Berutti había compuesto una "Sinfonía argentina" y el concierto para piano y orquesta, e introducido aires criollos en sus últimas óperas, como ya se dijo. Aguirre y Williams afirmaron esa tendencia con obras más logradas. El primero, en la serie "De mi país" ("Preludio, triste y gato"), y el segundo, con las "Tres series argentinas" y sus "Aires de la Pampa", señalan la aparición de una fecunda corriente nacional que se manifiesta en numerosas obras, de las cuales mencionaremos: "Sinfonía Argentina" y "Obertura criolla", de Ernesto Drangosch; "Escenas Argentinas",



ARTURO Beruti, el autor de "Los Héroes", y el profesor Julián Aguirre

de López Buchardo; "Danzas Argentinas" (El escondido, El gato, La media caña de Felipe Boero; "La Pampa", "Pitunga", "Los Incas", "Flor de durazno", de Alfredo Schiuma; "De mi tierra" (dos series), "Paisajes de estío", "Entre las montañas", de Floro M. Ugarte; "El Ombú", do Constantino Gaito; la "Serie Argentina" de Gilardo Gilardi; "El tarco en flor", "Canción y danza", de Luis Gianneo; "Zupay" y "Atipac", de Pascual de Rogatis; "Escenas infantiles", de Cayetano Troiani; "Sinfonía argentina", de Edmundo Pallemaerts; "Aires argentinos", de Juan A. García Estrada; la sinfonía "La cautiva", de José T. Wilkes; y las obras premiadas en el concurso anual de la A. P. O. y ejecutadas por la orquesta filarmónica de la misma.

"Dans les jardins de la morte" (1924) y "A una madre" (1925), de Juan José Castro; "Poema heroico", de Juan Carlos Paz (1926); "El jardín voluptuoso", de Arturo Luzzatti y "La chellah", de Juan José Castro (1927); "En la paz de los campos", de Raúl H. Espoile (1928); "Noche veneciana", de Arturo Luzzatti y "Obertura patética" de Jacobo Ficher (1929); "Turay Turay", de Luis Gianneo (1930); "S. O. S", poema sinfónico de Juan Spreafico y "Rapsodia entrerriana", de Celia Torrá (1931); "Tres bocetos sinfónicos inspirados en el Talmud", de Jacobo Ficher (1932).

En los conciertos de la A. P. O. se estrenaron en estos últimos años, de autores argentinos, las siguientes: "Dos poemas (16 y 42 de "El jardinero", de Rabindranath Tagore), para quinteto de cuerdas, flauta, obe, clarinete, fagot y dos cornos, y "Sinfonía de cámara", de Jacobo Ficher; "Suite", para cuerdas, fl[illegible] oboe, clarinete y fa-

(Contin[illegible] en la página 14)

Veinticinco Años de Música Argentina

Enrique Carusso

(Viene de la página 13)

got, dos trompas, dos trompetas, arpa y címbales, la suite "Contrastes" y el "Comentario al X canto all'ospite", de D'Annunzio", de Alfredo Pinto; "Concerto grosso" de José María Castro; "Preludio para Juliano Emperador", de Juan Carlos Paz. Estos últimos compositores, enrolados en el "Grupo Renovación" o en su fracción reciente, "La música nueva", representan la corriente vanguardista europea.

★ LA PRODUCCION ULTIMA

Juan José Castro ha dado en los últimos años sus obras más perfectas: "Suite breve" (premio municipal, 1928), estrenada por su autor; "Allegro, lento y vivace", premiada por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, 1930, y estrenada por Ansermet en el mismo año; "Sinfonía" (1931), estrenada también por Ansermet; "Sinfonía bíblica", para orquesta y coros (1932), estrenada por su autor; "Mekhano", ballet premiado en el concurso del Colón, y ofrecido en este teatro por su autor (1937); "Sinfonía argentina", premio municipal de 1934, dada a conocer por el autor en el Colón, en 1937. Esta última representa uno de los esfuerzos más felices por llevar a la forma sinfónica el color, inflexiones melódicas, ritmos argentinos, dentro de una creación personal y un estilo muy moderno. Gilardo Gilardi obtuvo un gran éxito en Estados Unidos, donde Iturbi estrenó su poema sinfónico "El gaucho con botas nuevas", que el mismo maestro español dirigió aquí hace unos meses, removiendo la apatía general del ambiente con ese logrado y hermoso poema argentino. Breve, rico en contenido, pujante en su ritmo, de escritura clara y moderna, es una de esas obras destinadas a lograr en el exterior algo más que la curiosidad de una nota exótica o el éxito de estima. Este año José Iturbi la ofrecerá en Londres y la casa alemana Schott le ha comprado al autor los derechos de la partidura.

De Athos Palma Ansermet dió a conocer "Jardines" (1926), y Fitelberg en 1929, estrenó su poema "Los hijos del sol".

Carlos López Buchardo sólo ha ofrecido para su orquesta, en los últimos años, las discretas partituras de "Madama Linch" y "La perichona" y los comentarios de "Romeo y Julieta". Tiene en preparación "Santos Vega", leyenda lírica. Constantino Gaito ha estrenado "Visión", poema sinfónico, y su oratorio "San Francisco Solano", sobre argumento de Gastón O. Talamón, letra de Julio Viale Paz. Prepara un ballet y está terminando una serie de "Ballecitos criollos". José André produjo "Impresiones porteñas" y una cantata, "Santa Rosa de Lima". Williams completará este año sus nueve sinfonías, basadas en impresiones de nuestra tierra o en temas filosóficos, y escribirá para el teatro.

Añadiremos algunas obras de autores maduros y otras de noveles para completar esta visión panorámica de los últimos años: "Triste, Pala-Pala, Vidala", de Adolfo V. Luna; "Amanecer, tarde y noche", para piano y orquesta, de Celia Troise; "Movimiento sinfónico", de Juan C. Paz; "Obertura", de José María Castro; "Suite para orquesta", "Preludio" y "Scherzo", de Luis Sanmartino; "Bersaerks" y "Poema", de García Morillo; "Scherzo", "Suite sinfónica", "La Sulamita", de Jacobo Ficher; "Dafnis y Cloe", de Angel Pegoraro; "Sinfonieta" y "Lied para soprano y orquesta", de Calabró; "Aires montañeses", de Chimenti; "Andante y andantino", de Carlos Suffern; "Sinfonieta en sol" y "Suite Infantil", de Manuel Almirall; "Sarabanda y danza" para orquesta de Silvia Casenstein; "Tres vidalas para canto y orquesta", de María Teresa Maggi; "Preludio y danza", de José Vilone; "Dos canciones argentinas", para orquesta, de Pascual Quaratino; los preludios con que se presentaron promisoriamente Luis A. Martínez (desaparecido prematuramente después de ejercer con probidad y



Gabriela Bezanzoni



Luisa Bertana Marcelo Urizar

acierto la crítica musical), A. Juravsky y Pascual Grisolía.

Nos bastaría agregar los nombres de Celestino Piaggio, Elmérico A. Fracassi y Héctor Panizza, como autores de composiciones que aunque no tienen una orientación nacional —el segundo produjo varias óperas y oratorios—, revelan en sus autores —tan vinculados a la actividad de dirección y de enseñanza—, la posesión de dotes creativas. Los dos primeros fallecieron no ha mucho.

De los autores de reciente promoción, Alberto E. Ginasterra es, probablemente, el que mayores rasgos definidos acusa. Mucho puede esperarse de quien ha escrito "Panambí", ballet que en forma de suite nos dió a conocer el año pasado, en sus conciertos en el Colón, Juan José Castro.

★ NUESTRA OPERA

De 1913 hasta la fecha se han estrenado en el Colón — de músicos argentinos o radicados —, las siguientes obras (entre paréntesis se indica el autor del libreto): "El sueño del alma" (Leopoldo Díaz), de de Carlos López Buchardo (1914); "Iván" y "La angelical Manuelita", libros y música de Eduardo García Mansilla (1915 y 1917); "Anfione y Zeto" (Salvini), "Huemac" (Edmundo Montagne), "La novia del hereje" (Allende Iragorri), de Pascual de Rogatis (1915, 1916 y 1935); "Ardid de amor" (T. Klingsor), de C. Pedrell (1917); "Tucumán" (Leopoldo Díaz), "Ariana y Dionisio" (id.), "Raquela" (id.), "El matrero" (Yamandú Rodríguez) y "Siripo" (Bayón Herrera), de Felipe Boero (1918, 1920, 1923, 1929 y 1938); "Petronio" (H. Romaniello), "Flor de nieve" (J. Collell), "Ollantay" (Víctor Mercante), "Lázaro" (id.), "La sangre de las guitarras" (Max Viale Paz), de Constantino Gaito (1919 1922, 1926, 1929 y 1932); "Los héroes" (H. Campana), de Arturo Beruti (1919); "Saika", poema y música de Floro M. Ugarte (1920); "Il se" (C. Giorgi Contri), y "La leyenda del Urutaú" (J. Oliva Nogueira), de Gilardo Gilardi (1923-1934); "Nazdah" (Gino di San Leo) de Athos Palma (1924); "Tabaré", (J. Reeves), de Alfredo Schiuma (1925); "Chrisantheme" (C. Collell) de Peacan del Sar (1927); "Frenos" (Víctor Mercante) y "La ciudad roja" (Schaefer Gallo), de Raúl H. Espoile (1928, 1936); "Afrodita" (Pierre Louys), de Arturo Luzzatti (1929); "La Magdalena" (Trucchi), de Juan B. Massa (1929).

Fuera del Colón se dieron a conocer en el mismo período: "Biancafiore" (A. Magno), "Amy Robsar" (id.) y "La sirocchia" (Id.) de Alfredo Schiuma (Politeama 1915; Coliseo, 1920; Odeón, 1922); "El sargento Cabral", de Armando Galleani (Marconi 1917); "Tupa" (Edmundo Montagne) y "Bodas de oro", de Augusto Maurage (San Martín, 1919, Odeón 1921); "Corimayo" (Luis Pascarella), de Enrique E. Casella (T. "Alberdi", de Tucumán y "Avenida", de B. Aires, 1926); "Natale Rosso", de Elmerico A. Fracassi (Odeón, 1928).

Son 36 obras para este período de 25 años. Antes de 1913 se habían estrenado: "La gatta bianca" y "Los estudiantes de Bolonia" de Hargreaves (T. de la Victoria 1877 y 1897); seis de Arturo Beruti: "Tarass-Bulba" ("Regio" de Turín, "Opera" de B. Aires, 1895), "Evangelina" ("Alhambra", de Milán, "San Martín", de Buenos Aires, 1895, "Pampa" ("Opera", 1897), "Yupanky" ("Opera", 1899), "Kryse' y "Horrida Nox" ("Politeama", 1902, 1908); tres de Héctor Panizza: "Il fidanzato del mare" ("Opera", 1897), "Medio evo latino" (Politeama Genovese", 1900, y "Opera", 1901), "Aurora" ("Colón", 1908); "Atahualpa", de Ferruccio Cattelani ("San Martín", 1900); "Shafras" de Constantino Gaito ("Politeama", 1907); 'Zoraida", de Juan B. Massa ("Coliseo", 1909); 'Blanca di Beaulieu", de César A. Stiattesi ("Colón", 1910). Son 15 obras líricas que, unidas a las 36 anteriores, dan un total de 51 en un período de 61 años. Esta cifra será una revelación, pues hasta ahora no se había hecho este prolijo recuento. A esto hay que agregar que en 1925 se representaron "Las bacantes" y "Fedra" de Eurípides, con comentarios musicales de Felipe Boero y de Isabel Curubeto Godoy. De todas esas obras, muchas están justamente olvidadas, pues eran simples ensayos o un remedio de modas pasajeras.

Pero hay algunas, como "Huemac" y "La novia del hereje", de Pascual de Rogatis; "Tabaré", de Alfredo Schiuma; "El matrero", de Felipe Boero"; "La sangre de las guitarras', de Constantino Gaito; "La leyenda del Urutaú", de Gilardo Gilardi y "La ciudad roja", de Raúl H. Espoile, que pueden presentarse como dignos exponentes de nuestra música y como obras logradas. En el género de ballet, se han estrenado "La flor del Urupé" (1929), de Constantino Gaito; "El cometa", (1932), de Juan B. Massa; "Alleluya" (1934), de Carlos Pedrell; "Mekhano", de Juan José Castro, y "Amancay", de Iglesias Villoud (1937); "Judith", de Arturo Luzzatti (1938), y se anuncia para este mes "Georgia", de José María Castro. "La flor del Urupé", como fina estilización folklórica, por sus bellos decorados de Franco y su acertada coreografía, de Romanoff, es obra perdurable, pese a su excesivo desarrollo sinfónico. "Mekhano", de Juan José Castro, moderna concepción sonora y plástica de la ciudad mecanizada, ahogando el espíritu, triunfa por su brillante tecnicismo y el dominio de la orquesta que demuestra su autor, uno de nuestros mejores músicos y el más dotado de nuestros directores de orquesta. Ginasterra, con "Panambí", que conocemos en suite sinfónica, ha dado una obra de enjundia. Es de lamentar que la desorganización del excelente cuerpo de baile, promovida por las mismas autoridades del teatro y la falta de una dirección técnica permanente y responsable, alejen a los compositores de este género tan interesante, que siempre ha llevado mucho público al Colón y al teatro al aire libre.

★ FALTAN ESTIMULOS

En cuanto a la ópera, hay que advertir que su producción disminuye y que en la actualidad son contados los compositores que se arriesgan a pasar por mil vicisitudes e intrigas de sus colegas — separados en varios sectores rivales — para no obtener ninguna compensación. Los premios a la mejor ópera no se pagan porque el Concejo no vota las partidas desde hace muchos años — el último que lo percibió fué Athos Palma, por una obra estrenada en 1924 —, y los derechos son tan exiguos, que un compositor recibió $ 128 por dos representaciones. Es decir, no se resarció de los gastos de papel y copista. De seguir así, con la limitación de la producción sinfónica, impuesta por la supresión casi total de los conciertos en el Colón y la disolución de las orquestas de entidades como la A. P. O., y el fenómeno análogo en los géneros de cámara, por falta de organismos permanentes y bien organizados, la crisis será total. Hay muchos que trabajan sólo para los premios de la Dirección Nacional de Bellas Artes, la Comisión Nacional de Cultura (éstos son recientes) y los de la Municipalidad, premios que suelen repartirse por turno entre quienes, propiamente, no necesitan estímulo.

Todo esto, unido a la mercantilización y obra negativa de la radio, constituye un problema artístico y moral realmente grave.

★ EL CONSERVATORIO NACIONAL

Tampoco ha contribuido a elevar el nivel de la enseñanza musical, la preparación de los profesores y la formación de nuevos compositores, el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, fundado en 1924, y mucho menos su coetáneo de La Plata, donde se ha dado el caso de que la Universidad — de la cual depende —, haya suspendido a buena parte del personal "por falta de ética".

La frivolidad, el espíritu burocrático, la limitación del instituto a formar profesores y concertistas de piano y violín, el apego a viejas formas contrapuntísticas y armónicas que alejan al estudiante de una verdadera preparación práctica en la composición, el olvido absoluto de toda acción cultural, que al propio tiempo serviría de útil experiencia a los mismos alumnos, la falta de un régimen de incorporación que lo trueque en centro regulador de toda la actividad enseñante y le dé la categoría de una universidad de la música, todo ello hace que el Conservatorio Nacional no cumpla sus verdaderos fines.

Tan es así, que sus egresados tienen que estudiar con maestros que no pertenecen a la institución, a la que acuden por el título oficializado que les da derecho a las cátedras primarias y secundarias.

La enseñanza particular, con no ser de una ponderable eficiencia, ha dado y sigue dando la casi totalidad de nuestros compositores e intérpretes. De la lista que antecede, apenas cinco o seis jóvenes proceden del Conservatorio Nacional.

★ NUESTRO PRIMER COLISEO

El Colón sigue la misma senda rutinaria con una municipalización mal entendida.

Antes era el empresario el responsable; ahora son algunos músicos, pintores o viejos abonados los



El compositor Juan José Castro, reputado como la primera batuta del país

que dejan algo de su prestigio responsabilizándose de temporadas mediocres, y casi nulas del punto de vista cultural. Lo que hay que cambiar es el sistema. El Colón, como el Cervantes, las dos estaciones de radio del Estado, deben ser instituciones al servicio de la cultura artística del pueblo. Con más de dos millones anuales que se malgastan en el Colón, pueden darse conciertos, ballets, obras corales — utilizando los tres cuerpos estables, es decir, lo único serio y digno de mantenerse de dicha sala— dar óperas seleccionadas en forma decorosa y también el mejor repertorio dramático nacional y extranjero, procurando — y ésto se logrará en algunos años, y es lo principal — que sean ofrecidas por intérpretes, directores, cantantes, actores nuestros, y por algunos del exterior, que puedan servirnos de ejemplo y enseñanza.

Desde 1908, fecha de inauguración del Colón, no hemos formado cantantes — los pocos artistas argentinos que actuaron en él, tuvieron que abrirse camino en el exterior, a brazo partido, y una vez "consagrados", se les dió un lugar secundario en nuestro coliseo —, ni directores — no se olvide que los existentes aquí surgieron de las orquestas de instituciones privadas —, ni directores de coro, ni coreógrafos, ni regisseur, ni decorados.

La ópera sigue siendo un artícu-

(Continua en la página 15)

Mirado con la Perspectiva que Da el Tiempo Dejan los Autores una Labor Muy Calificada

(Viene de la pág. 5)

rique Larreta estrena en el Colón, con Lola Membrives y Alfonso Muñoz como intérpretes centrales su "Santa María del Buen Aire", que ofreciera con anterioridad en España y dos autores jóvenes unen su esfuerzo al de los mejores: H. Rega Molina con "La posada del león" y Arturo Cerretani con "La mujer de un hombre".

En 1937, "Los chicos crecen" de Darthés y Damel obtiene un primer premio que se auna a una gran resonancia popular, cosa análoga a lo que ocurre con "Pan criollo" de César Tiempo, una de las mejores producciones de los últimos años. Se ofreció también una obra no estrenada aunque sí publicada, de Payró, "Mientr'haiga" y en el mismo teatro un autor novel Samuel Heras, acredita dotes poco comunes.

En 1938, podemos anotar, hasta la fecha, "San Antonio de los Cobres" de Vacarezza, una de las más logradas obras del popular, fecundo y afortunado autor.

(Viene de la página 14)

Veinticinco Años de Música Argentina

lo de importación, que enriquece a intermediarios, agencias y casas que alquilan el material de orquesta. Las óperas argentinas se han dado a regañadientes, primero porque los empresarios las consideraban improductivas, luego por la acción de los circulillos en que se dividen los músicos y por ruina.

Este año no se ha estrenado ninguna ópera nacional, los conciertos sinfónicos y corales se han reducido al mínimo, el cuerpo de baile no se utiliza. Muy pronto no se escribirá nada para nuestro primer coliseo.

★ ACTUACIONES MEMORABLES

Del Colón, en los últimos 25 años, recordaremos solamente: la actuación de la troupe de Diaghileff, que nos reveló el ballet ruso; los primeros conciertos sinfónicos en dicha sala, con una orquesta formada por elementos del Scala y la dirección de Messager, en 1915




Igor Srawinsky



Ottorino Respighi



Félix Weingartner

(actuaron como solistas Geneviéve Vix, soprano, y los pianistas Adela Verne y Rafael González); la presencia de los primeros cuadros franceses, alemanes y rusos (en 1915, 1922 y 1924 respectivamente); la actuación de la Orquesta Filarmónica de Viena, en 1922 y 1923; las visitas de grandes directores extranjeros: (Weingartner, Nikisch, Strauss, Marinuzzi, Kleiber, Klemperer, Busch, Wolff) y de compositores eminentes (Saint Saens, Strauss, Mascagni, Respighi, Pizzetti, Honegger, Halffter, Stravinsky, Alfano, Rabaud), el desempeño de nuestros mejores directores al frente de la orquesta del teatro (Piaggio, Drangosch, J. J. Castro, José M. Castro, en la actividad sinfónica; Héctor Panizza, Ferruccio Calusio, Franco Paolantonio, en la ópera); la formación progresiva de los cuerpos estables, desde 1922.

De los cantantes, recordaremos a: María Barrientos, Cecilia Gagliardi, Salomé Kruceniwsky, Luisa Garibaldi, Flora Perini, Galli Curci, Anselmi, Grassi, Schipa, Gigli, Bonci, Rousseliere, Stracciari, Crabbé, Montesanto, De Luca, Formicchi, Ludikar, Journet, De Angelis, que actuaban del 13 al 17; la presentación de Ninon Vallin, Dalla Rizza, Rosa Raisa, Totti Dal Monte, Claudia Muzzio, Gabriela Besanzoni, Lotte Leheman, Elena Wildrunn, María Olscewska, Lauri Volpi, Fleta, Kirchoff, Kiepura, Thill, Melchior, Schiper, Kipnis, Pinza; los excelentes artistas argentinos: Marcelo Urizar, Luisa Bertana, Pedro Mirassou, Isabel Marengo, Sara Menkes. Otros, por recientes, no necesitan recordarse aquí.

★ CONCIERTOS

Los cuartetos de cuerdas Wendling, Londres, Guarnerius y Kolisch y el de laúdes Aguilar; los pianistas Risler, Rubinstein, Backhaus, Brailowsky, Viñes, Orloff, Iturbi, Kempff, Cortot; los violinistas Masskoff, Vecsey, Kubelik, Vasa Prihoda, Manolo Quiroga, Thibaud, Heifetz, Elman y el más perfecto: Kreisler; el violoncelista Pablo Casals; los guitarristas Llobet, Segovia, Sainz de la Maza; la clavecinista Wanda Landowska; los coros Ukraniano, de la Polifónica Romana, Niños Cantores de Viena, de la Catedral de Rastisbona; las dos actuaciones de la Pavlova, son los más importantes artistas y conjuntos extranjeros. De los locales, además de los citados en el texto, mencionaremos por su larga y encomiable actuación a los pianistas Jorge C. Fanelli, Francisco Amicarelli, Orestes Castronuovo, Aldo Romaniello, Lía Cimaglia, Mafalda Napolitano, Elsa Piaggio; el violinista Roque Citro; la guitarrista María Luisa Anido.

★ LAS INSTITUCIONES MUSICALES

En 1913 se echaron las bases de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, y en el año 1915 nacía la Sociedad Nacional de Música, institución que no ha sabido desarrollar una labor eficaz, tanto en lo que se refiere a la defensa de sus intereses como a la difusión de nuestra música. La Wagneriana tuvo períodos brillantes, para decaer luego de un proyecto irrealizable de sus directores, que insumió sus fondos y alejó socios, fenómeno agravado por la crisis general del 30. En el siguiente, a consecuencia del retiro de subvenciones —aunque por ese mismo año se derrochaba el dinero como nunca en el Colón—, desaparecieron algunas entidades, otras se fusionaron para poder subsistir, y todas han llevado trabajosa existencia. Sin embargo, y especialmente la Wagneriana, han hecho más obra de difusión y de verdadera cultura musical que el propio Colón.

Mencionaremos, además, la Asociación del Profesorado Orquestal, entidad que difundió la música sinfónica con su buena orquesta, contrató grandes directores y formó las pocas batutas nuestras dignas de este nombre (Ferruccio, Catelani, Drangosch, Clemens Krauss, Ottorino Respighi, Oscar Fried, Nicolai Malko, Ernesto Ansermet, Alfredo Casella, Juan José Castro, Gilardo Gilardi, José María Castro, Héctor Villa-Lobos, Ernest Mehlich). Incidencias internas, fruto de camarillas, alejaron al único hombre que la había remozado después de 1930: el maestro Salvador Merico, y a quienes lo apoyaron para realizar los brillantes ciclos de Villa-Lobos y Mehlich. Después, su acción ha sido casi nula: algunos conciertos en escuelas, con orquesta reducida, labor plausible, pero de escasa influencia. La Asociación Sinfónica de Bs. Aires, compuesta por los profesores del Colón, pudo realizar desde 1922 hasta 1930, en que fué privada de subvención, una labor realmente encomiable, con la dirección de Celestino Piaggio, en forma casi continuada, y ocasionalmente con Kleiber, Poulet, Calusio, Paolantonio, Juan J. Castro. Mencionemos también la Asociación Argentina de Música de Cámara, fundada en 1931, que realizó entre otros esfuerzos ponderables el estreno del "Requiem" de Gilardo Gilardi; Diapasón, la Sociedad Cultural de Conciertos, "Unisono", la Asociación "Amigos del Arte", "La Peña", Asociación Guitarristica Argentina, el Teatro Lírico Argentino que dirige Alfredo Schiuma, la Singakademie, la orquesta "Miguel Ginneo", que dirige Bruno Bandini, y en la cual hacen práctica de orquesta no pocos instrumentistas. La Banda Municipal, completamente decaída, no cumple ninguna misión. En el interior, "El Círculo", de Rosario, y la Asociación Sinfónica, de la misma ciudad, que dirige el maestro Berrini; la Wagneriana, de Pergamino; las sociedades musicales de Córdoba y Tucumán; la Cultural, de B. Blanca, y alguna más que se nos escapa de la memoria.

★ INTERCAMBIO MUSICAL

Recordemos, por último, el simpático intercambio con Uruguay y Brasil. La A. P. O., por iniciativa del entonces presidente de la Comisión de Cultura, D. Salvador Merico, llevó su orquesta filarmónica, con el director Clemens Krauss, a Montevideo, en 1928. El éxito fué clamoroso y ello no fue ajeno a la formación de la orquesta estable de la S. O. D. R. E. de Montevideo, que dirige desde su fundación, y cumple una labor de conciertos y difusión radial excelente el maestro Lamberto Baldi. Este conjunto y su director nos visitó no ha mucho, dando un excelente concierto. El cuerpo de baile del Colón actuó en Lima, con gran éxito. El maestro brasileño Burle Marx, y luego el eminente compositor Héctor Villa-Lobos dirigieron conciertos de música americana en el Colón, y el segundo, en la A. P. O., por iniciativa del mismo maestro Merico, entonces presidente de la entidad, dió conciertos y, en el Cervantes, una memorable conferencia y audición a los estudiantes y profesores secundarios. Villa-Lobos estrenó en el Colón su hermoso ballet "Iurapurú".





LOS EXCELENTES maestros Héctor Panizza, Ernesto Drangosch y Constantino Gaito, que han contribuido eficazmente a la evolución de la música en nuestro país

LAS PRIMERAS ORQUESTAS DESDE PRINCIPIO DE ESTE SIGLO

Los Iniciadores: Melani, Cattelani, Williams, Fontova

ORQUESTAS

A principio de este siglo, pueden citarse como precursores de la brillante actividad sinfónica del 22 al 30, los "Conciertos de las arpas" que dirigía el maestro Melani —gran violinista— en la Opera y a veces en el Príncipe Jorge, formando parte de sus conjuntos alumnos de maestros particulares (entre ellos Piazzini) y los alumnos de arpa de Levano, que contribuía a sostenerlos.

Contemporáneamente, Alberto Williams dirigía los "Conciertos de la Biblioteca" (en el hall de la B. Nacional) y Ferruccio Cattelani, con profesores de la Sociedad Musical de Mutua Protección (convertida después en la A. P. O.), iniciaba una actividad casi constante hasta 1923, con programas que incluyeron, entre otras importantes novedades para B. Aires, la "Novena Sinfonía" (17 de noviembre de 1902), "Misa de Requiem" y "Concierto de las Naciones" (con 600 ejecutantes en 1913), de Verdi, "El Diluvio", de Saint Säens, y numerosas obras modernas, entre ellas de Ricardo Strauss y Debussy. Pero la actividad adquiere un gran vigor entre 1922 y 1930. Se constituye la orquesta estable del Colón, que, fuera de esta sala actúa como Asociación Sinfónica de Buenos Aires; la Asociación del Profesorado Orquestal, después de un grave conflicto con la Municipalidad y el empresario del Colón, forma su orquesta Filarmónica y trae grandes batutas extranjeras. Estos dos conjuntos y la Orquesta Miguel Gianneo, organizada y dirigida por Bruno Bandini, son las únicas que se constituyeron, además de una orquesta femenina, que ha actuado últimamente. Otras, con distintos nombres, han sido formadas accidentalmente con elementos de las anteriores, salvo la primer orquesta de cámara, constituída por otro "pioner" de la actividad musical, el maestro León Fontova, quien además de su conjunto dirigió la orquesta de Cattelani, y dió innumerables conciertos, muchos de ellos gratuitos, desde 1911 hasta la fecha. El 27 de agosto de 1918, la Sociedad Argentina de Música de Cámara (fundada por León Fontova y Juan B. Lonch) presentaba una orquesta de 18 profesores, en la cual tomaron parte como concertistas Angela Zenner (piano), Ferruccio Cattelani y el organista Luis V. Ochoa, actuando como solistas de la orquesta Carlos Pessina, Anatolio Kahanowich (violinistas), Ramón Villaclara (violoncelo) y Héctor Reyré (flauta). Disuelta la Sociedad, después del retiro de sus dos animadores, en 1919, éstos fundaron, al año siguiente, la Asociación Filarmónica Argentina, y el Cuarteto Buenos Aires, que desde esa fecha hasta 1932 ofrecieron 220 audiciones. La entidad tuvo filiales en Azul, Olavarría, Juárez, Tres Arroyos, que desaparecieron después, por individualismos surgidos en sus comisiones directivas.

Debe mencionarse también la Orquesta de Cámara "Renacimiento" de la A. P. O., fundada en 1930, en la cual actuaron con brillo los maestros Juan José Castro y Gilardo Gilardi.

CUARTETOS Y TRIOS

El primer cuarteto fué el de Ferruccio Cattelani, que con distintos nombres (Cuarteto de B. Aires, Cuarteto del Conservatorio Argentino y Cuarteto Cattelani), se mantiene desde 1897 hasta 1924. Lo mejor de la literatura del género fué ejecutado por este conjunto, del cual daremos la primera y la última composición:

Ferruccio Cattelani, Hércules Galvani (violines), José Bonfiglioli (viola) y Luis Forino (violoncelo), en 1897; F. Cattelani, Guido Capocci (violines), Bruno Bandini (viola), José María Castro (violoncelo), en 1924. Los puestos de segundo violín lo ocuparon F. Casella, E. Fornarini, R. Frontali, Alejo Morrone, A. Martini, F. Ulivi, F. Vituli; el de viola, Luis Calusio; el de violoncelo, Tomás Marenco, C. Marchal, J. Loenvensohn, R. Baldassari. Con interrupciones prolongadas, dieron más de 100 conciertos.

En sonatas, tríos, quintetos, etc., actuaban Ferruccio Cattelani, E. Gambuzzi (viola), A. Schiuma (violoncelo), Rafael Baldassari (violoncelo), Angela Zenner (piano), Leopoldo Picasso (violín), Roberto Schifrin (violoncelo), Adolfo Morpurgo (id.), Jorge C. Fanelli (piano), Pierre Lucas (id.), Salvador Musella (id.), Guido Capocci (id.).

La Sociedad Diapasón, fundada por aficionados de la sociedad porteña, en 1910, tuvo cuarteto casi desde su fundación. Lo integraron Weingand, José Gil (violines), Ricardo Rodríguez (viola) y A. Piaggio (violoncelo). El primero fué sustituído, cuando se retiró, por el violinista López Naguil. Tuvo corta vida.

Contemporáneamente, se formó el de Sociedad Argentina de Música de Cámara, por iniciativa de Fontova y Llonch, que integraron León Fontova, López Naguil (violines), Sánchez Soler (viola) y Ramón Villaclara (violoncelo), desarrollando una brillante actividad de 1911 a 1915, como única manifestación de la entidad, y del 15 al 19, compartiendo el éxito con tríos, quintetos, etc. En esta época muchas fueron las audiciones gratuitas y para estudiantes.

Desde 1920 hasta hoy, Fontova ha sostenido su cuarteto. De 1922 a 1935, estuvo constituído por Fontova, Carlos P. Felica, Abel San Martín y Florencio Gianneo, larga actuación que le permitió adquirir gran homogeneidad. Actualmente compónese así: Fontova, Ghirlanda, del Olmo y De María.

Varios cuartetos surgieron después de los citados, pero muy pocos han durado lo suficiente para formar un verdadero conjunto de este género. Entre éstos, el Cuarteto de la Wagneriana, compuesto por Carlos Pessina, Pedro F. Napolitano, Edgardo Gambuzzi y A. Morpurgo; de él nacieron y están en actividad, el Cuarteto Pessina y el Cuarteto Renacimiento, dirigidos por Pessina y Napolitano, respectivamente.

El Cuarteto Pro Arte, fundado en 1930, cumple una labor muy interesante y llega hasta el presente integrado por Naum Krantz, Ada C. Sturm, André Vancoille y Li-



El maestro Celestino Piaggio, compositor y sobre todo director destacado

borio Rosa. La Sociedad Argentina de Música de Cámara, Diapasón (que renació luego), la Sociedad Nacional de Música, han tenido también cuartetos.

Telmo Vela y Fernando Criscuolo dieron vida al primer cuarteto de la Wagneriana (1917-18).

De los tríos mejores que se formaron, mencionaremos: el de la Sociedad Argentina de Música de Cámara (Pessina-Villaclara-C. Gaito) y el que nació de él y llega a nuestros días, integrado por: González (piano), Pessina (violín) y Villaclara (violoncelo). También el que formaron Luzzatti (piano), Pedro F. Napolitano (violín) y Luis W. Pratesi (violoncelo), que obtuvo éxito en Europa; el Trío femenino Branda-Rossi-Curto; el Trío Locatelli-Belloto-Russo; el Trío Castelvi-Adolfo Gilardi-Romeo.

ATILIO E. TORRASSA.

FLORENCIO PARRAVICINI, ORFILIA RICO Y ROBERTO CASAUX FUERON LOS DUEÑOS DE LA RISA PORTEÑA

LA risa de los porteños encuentra en estos veinticinco años tres seguros agentes: Florencio Parravicini, Roberto Casaux y Orfilia Rico. El famoso bufo reina durante la mayor parte del tiempo desde el escenario del Argentino y es dueño del ánimo y la voluntad de sus espectadores; Roberto Casaux se señala como el comediante respetuoso, atento al estudio y a la observación y su paso por nuestra escena se recuerda como el de un intérprete de excepción; Orfilia Rico crea y deja fijadas para siempre esas figuras de criollas bondadosas, parlanchinas y bravías cuando llega la ocasión, arquetipos de personajes muy nuestros.

FLORENCIO PARRAVICINI

Florencio Parravicini, a cuyo lado se formaron casi todos los actores y actrices que hoy son algo en la escena nuestra y a quien imitaron casi todos nuestros graciosos sin lograr igualar su personalísima vis cómica, el "impagable" Parravicini, vuelto ya de Europa, se hallaba en su reino del Argentino, adonde iban las multitudes porteñas ganadas de antemano por su gracia, cuando CRITICA se lanzó también sonriente, a la conquista de la opinión popular. Allí, en el Argentino, permaneció, desde entonces hasta 1928, haciendo un repertorio siempre igual y siempre diferente. Diferente por los títulos y los nombres de los autores; igual por la modalidad y la calidad de las obras. El repertorio cómico francés dió oportunidades al celebrado bufo, que tiene también dotes de autor intrascendente, para realizar adaptaciones que tuvieron en muchos casos el resultado más feliz. Ya en 1913, con motivo del estreno de "Los provincianos" de Alberto Novión, Roberto Casaux, que más tarde había de ser el único serio rival del bufo, señala su trabajo como un acierto rotundo. En 1914 se destaca Pierina Dealessi y en 1915, año de guerra, siente Parra, como le llama el público abreviando su nombre archiconocido, que la suerte también a él puede mostrársele esquiva. Ya no tiene el éxito absoluto de otros años, y entonces, en 1916, refuerza su compañía con dos elementos preciosos, son ellos la gran actriz cómica Orfilia Rico y el gran actor dramático Pablo Podestá. Orfilia le da un éxito, "Mamá Culepina", de García Velloso, y él, Parravicini, se anota otro, "Maridos caseros", de R. Hicken. Este autor es uno de los proveedores más asiduos del cómico y vuelve a darle en 1917 un éxito, "El tío soltero", al que se agrega el de "Conservatorio La Armonía" de Armando Discépolo y Rafael J. de Rosa. Otras obras que le depararon satisfacciones de índole económica y las que derivan de la risa y el aplauso del público, son: "Melgarejo", en 1920; "Urutaú" en 1922, después del accidentado año 1921 de huelga y reorganización de la compañía; "Cristóbal Colón en la Facultad de Medicina", pieza en que Azucena Maizani se afirmó como cancionista cantando el tango de Scatasso, "La cabeza del italiano", en 1924, y, puestos a enumerar, acaso podría extenderse la lista de títulos, títulos que son los del actor a la gratitud del público que rió con su gracia, nada fina por cierto. El cambio de teatro en 1928, en que Parravicini pasa al Ateneo, donde actúa sólo dos meses, no influye en el repertorio, como tampoco influye el hecho de que en 1930 se haya dedicado al género chico. Vuelve en 1931 al teatro de sus viejos triunfos, y en el verano de 1932 integra un conjunto de primerísimas figuras formado por el empresario del Broadway, entre las que se contaban Olinda Bozán, Lea Conti, Luisa Vehil, Pepita Muñoz, Pepe Arias, Carlos Bouhier, Carlos Morales y otros. Ese mismo conjunto algo modificado lo cuenta en el Monumental en 1933; nuevamente se pone al frente de un conjunto, y bajo la influencia de Federico Mertens, se presentó en la Opera sin encontrar eco en el público hasta que volvió a su tipo habitual de repertorio. En 1935 confió la dirección de su compañía a un "metteur" joven y competente, Julio Ferrando, y actuó en tres teatros, Corrientes, Opera y Comedia, sin singularizar su labor, ya que logró la mejor fortuna con viejas obras ya probadas. En el Comedia continuó en 1936. Su paso por la revista y la comedia musical en los teatros Maipo y Odeón le brindó satisfacciones, pues el público lo celebró en esos avatares como en su habitual trabajo bufo. Ahora actúa en el cine.

ROBERTO CASAUX

El rival más calificado de Parravicini fué Roberto Casaux, que, a su lado, perdiera el temor al público y aprendiera los primeros rudimentos del oficio. El discípulo tenía aspiraciones mayores y pronto superó la etapa en que, voluntariamente, Parravicini se había quedado. Casaux, más noblemente ambicioso, penetró en los personajes, con esfuerzo e inteligencia de comediante verdadero, compuso los tipos con cuidado del detalle, con verdad fonética, con naturalidad en el gesto, con profunda simpatía humana. A través de cada personaje se percibía la bondad inmensa de Roberto Casaux, su capacidad de ternura. Ponía en ellos su talento, pero ponía también algo que era como la esencia de su talento: el cariño por el personaje, la compenetración espiritual. Eso le permitió destacarse junto al bufo que fué su primer maestro y su amigo. "Los provincianos", de Novión, en el conjunto de Parravicini, allá por 1913, "Las curas milagrosas", de Diego Ortiz Grognet, en la compañía de Angelina Pagano (1914); "El distinguido ciudadano" de Saldías y Casariego en 1915, bastan para situarlo como actor digno de encabezar un elenco y con fuerte arrastre popular. Luego sigue su carrera de triunfos interpretativos, pues bien sabido es que, en general, las obras que le tocó interpretar no estaban a la altura de su capacidad de actor. Así, surge su gracioso y humanísimo inventor catalán de "El movimiento continuo" (1916) de Discépolo y De Rosa; "El caballo de bastos" de José Antonio Saldías (1917) temporadas en que contó con la colaboración de una actriz que luego había de consagrarse como de las más eminentes en nuestro idioma, Lola Membrives; al año siguiente otro triunfo en el Apolo: "El pariente político" y un año más tarde "El doctor Carricoche" de De Rosa y Folco, en el mismo teatro. El año 1920 se le muestra menos propicio, pero es para brindarle el halago de un renovado entusiasmo popular y el respeto de los entendidos ante una interpretación arquetípica: "El vasco de Olavarría", de Alberto Novión.

Sigue en el Politeama en 1921, y destaca su trabajo en una apacible comedia de Pico y Casariego "Juvenilia" adaptación escénica del libro de Miguel Cané y aborda en 1922 un personaje que ha quedado como una de sus más altas creaciones: "Monsieur Ferdinand Pontiac" de Armando Mook, ofrecida en el Teatro Opera. Alberto Novión le procura otra oportunidad de lucimiento con "En un burro tres baturros" (1923). En esta temporada enferma y pretende que su elenco prosiga sin él los espectáculos—demostración de una modestia que fué su característica—pero el público desertó del teatro, y el conjunto hubo de cesar en sus representaciones hasta que el titular del mismo pudo reaparecer.

En el año 1924, con la dirección de Joaquín de Vedia, estrena "Giácomo", de Armando Discépolo, una gran creación. En 1925 nada cumple de extraordinario, por la calidad del repertorio, pero tiene a su lado, a Pierina Dealessi, Felisa Mary y Enrique Serrano quienes valorizan cada interpretación. Como es lógico, después de esta temporada anodina, el público vuelve a mostrarse reacio, pero Casaux lo reconquista con otro trabajo admirable: el "Judío" de Ivo Pelay (1926). La presencia de Zárate en el elenco, en 1927, no significa mayor aporte en la temporada del Liceo y, en cambio, la dirección de E. Alippi señala un doble rumbo.

Se paga demasiado tributo al gusto un tanto plebeyo y a los autores que lo complacen y aparecen, por otra parte, en las carteleras del Nuevo, donde Roberto Casaux actúa en el 1938, nombres como el de Eichelbaum y como el de Mook, y en 1929 los de Pedro E. Pico, Enrique Gustavino, Rodolfo González Pacheco y Alberto Novión. Y el gran actor muere, precisamente cuando se disponía a cruzar el océeno en busca de consagración europea y cuando una orientación inteligente le permita reunir en torno suyo a lo más granado entre los autores nacionales. La pérdida de Casaux es de esas entre las cuales el calificativo de "irreparable" alcanza su pleno significado.

ORFILIA RICO

Orfilia Rico representa entre las actrices un punto intermedio entre los que Parravicini y Casaux significaban como actores. Después del fracaso de su unión con Angelina Pagano, se presenta en el Nuevo, en 1914, acompañada por Mangiante y María E. Buschiazzo haciendo impacto con "Misia Pancha la Brava" de Alberto Novión. Unida a Parravicini y Pablo Podestá, vuelve a imponerse en "Mamá Culepina" (1916); años más tarde, con Pablo Podestá, no logran éxito alguno y cuando éste parte en jira, ella con un conjunto en el que también figuran Silvia Parodi y Enrique Arellano encuentra la obra afortunada: "Delirio de grandezas" de J. A. Saldías.

En 1920, afirma su temporada en el Nuevo después de algunas vacilaciones con la comedia "Mamá Clara". El público no responde muy bien a sus ídolos en estos años de crisis y Orfilia emprende una larga jira que termina en julio de 1921, momento en que se presenta otra vez en el Nuevo con tan escasa fortuna que debe poner en escena doce obras en el término de cinco meses. Al año siguiente, en el Liceo, interrumpe por enfermedad su temporada a mitad de año; la reanuda y vuelve a interrumpirla en noviembre. El mal que la postró largos años, había hecho crisis.

AUGUSTO A. GUIBOURG y CARLOS H. FAIG



PAULINA SINGERMAN



ELIAS ALIPPI

LUISA VEHIL

ENRIQUE MUIÑO



CESAR RATTI

LUIS ARATA

EVA FRANCO

IRIS MARGA